فلسفة الجمال ومسائل الفن

عند أبي حيّان التوحيدي

تأليف

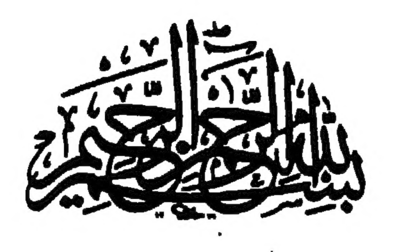
د. حسين الصديق





فلسفة الجمال ومسائل الفن

عند أبي حيّان التوحيدي


بسم الله الرحمن الرحيم

فلسفة الجمال و سائل الفن عند أبي حيان التوحيدي

تأليف :الدكتور حسين الصديق

دار النشر : دار القلم العربي – دار الرفاعي

ISBN :2-8383-14

الطبعة الأولى

1423 - 2003

جميع الحقوق محفوظة

يمنع طبع هذا الكتاب أو اقتباس أي

جزء منه بكل طرق التصوير أو النقل أو الترجمة

أو التسجيل المرئي أو المسموع أو التخزين

في الحاسبات الالكترونية

إلا باذن خطي من

دار الرفاعي – سوريا – حلب

خلف الفندق السياحي

هاتف : 00963 21 2269599

ص .ب :78

دار القلم العربي – سوريا – حلب

هاتف : 00963 21 2213129

فاكس : 00963 21 2212361

e-MAIL :qalamrab@scs-net.org



كلمة المؤلف

يردد ابن سبعين في أكثر من موضع في رسائله قوله: "إيه.. الكمال كنه الكائن". وأعتقد أن هذه العبارة، على بساطتها، تلخص بعمقها فلسفة الحضارة العربية الإسلامية في رؤية الكون والإنسان من خلال الكمال الإلهي المطلق.

وإذا كنا نعاني اليوم من انتكاسات عديدة على مستويات مختلفة، اجتماعية وسياسية وثقافية واقتصادية، وعلى الصعيدين الوطني والقومي، فإن السبب يعود في جوهره إلى مسألة وعي الذات. فالذات الفاعلة في الإنسان هي التي تقف وراء إبداعاته في الواقع. والإرادة الإنسانية لا تكفي وحدها لتحقيق هذه الإبداعات، ولا بد لها من وعي ينظم فعلها، وهو وعي يبين للإنسان من هو؟ وما معنى وجوده؟ وما وظيفته في هذا الوجود؟ ويحدد له من خلال ذلك سبل تحقيق هذا الوجود. وإذا لم يتوفر هذا الوعي فإن الإرادة الإنسانية تصبح عائقاً أمام الإنسان، لأنها تشغله عن ذاته، وتصرف أفعاله في أمور شتى، وهو يظن أنه يحسن صنعاً، فتأتي نتائج أفعاله مشتتة لا هدف لها ولا فائدة فيها، فتتبدد قدراته، ومن ورائه قدرات الأمة وطاقاتها. ولا قيمة كبيرة للوعي وحده إذا لم تسعفه إرادة على الفعل تمكنه من الوجود بالفعل. وعلى ذلك فإن الوعي والإرادة متلازمان، ولا قيمة لواحد منهما من غير الآخر، وإن كنا نميل إلى تقديم الوعي على الإرادة في حال كان علينا الاختيار بينهما. إذ مع غياب الإرداة وتوفر الوعي يمكن أن يعرف الإنسان من هو وما وظيفته في الوجود؟ وبذلك فإنه يملك هوية تحفظه من الضياع، وإن لم يستطع أن يحقق وجوده بالفعل لغياب الإرادة.

إن الخطر الداهم الذي ماتزال أمتنا العربية والإسلامية تتعرض له إنما يتحسد في أهم صوره في الغزو الثقافي والفكري، الذي سعى من بداية القرن العشرين إلى إعدام هوية هذه الأمة بتغريب ثقافتها. ومهمة هذا الكتاب هي المساهمة في الجهود التي بدأت، منذ عقدين من السنين، تعيد النظر في واقع الأمة، منبهة على الأخطار التي تتعرض لها في وجودها الذاتي.

إذا كانت عبارة ابن سبعين تكرس الفكر العربي الإسلامي، فإن موضوع هذا الكتاب يوضح تلك المقولة. فهو كتاب في أصول الفكر الجمالي عند العرب المسلمين،

يسعى إلى تأسيس وعي عربي معاصر في هذا المجال.

وأهمية هذا الكتاب تأتي من أنه يهتم بهذه القضية اهتماماً موضوعياً وتاريخياً، إذ إن معظم الكتب التي تهتم بالفكر الجمالي في المكتبة العربية في القرن العشرين كانت كتباً مترجمة في أغلبها وقليل منها ألفه عرب، إلا أن مراجعهم كانت أجنبية، وليس لهم في كتبهم هذه إلا الجمع والاختيار. وثمة بضعة كتب تحمل عناوين تشير إلى أنها في علم الجمال العربي أو العربي الإسلامي. وهي كتب تستخدم عناوينها استخداماً غير علمي ولا دقيق، ولا تنطلق من بحث معرفي تاريخي، وإنما تضع تصورات مفترضة حول المسألة، وهذا لا يساعد على صياغة نظرة شمولية، أو هي أيضاً تطرح بعض مسائل علم الجمال العربي الإسلامي، ولكن من خلال رؤية خاضعة لتأثيرات الثقافة الغربية. والكتاب هو أول أطروحة عربية أعدت لنيل درجة الماجستير في علم الجمال العربي الإسلامي وأشرف عليها السيد الدكتور فؤاد المرعي، ونوقشت في عام ١٩٨٠ في كلية الآداب بجامعة حلب، واليوم، بعد مرور عشرين عاماً على كتابتها، أُرِيدَ لها أن تنشر، فكان عليَّ أن أعيد النظر فيها، فأضفت هنا وهناك بعض الفقرات، وعدلت في بعض المصطلحات، وحذفت من الصفحات والنصوص ما رأيته غير ضروري، فكانت أطروحة الأمس هذا الكتاب.

وبعد فإنني لأرجو من وراء نشر هذا الكتاب التنبيه على حاجتنا الماسة إلى علم جما ل عربي معاصر نابع من هويتنا وثقافتنا، يكون لنا مرجعاً نحتكم إليه، ونموذجاً نحتذي به في علاقاتنا بالواقع وبخاصة إبداعنا الفني. ولعلنا اليوم بأمس الحاجة إلى هذا المقياس لأن واقع الأمة، والفن جزء من هذا الواقع، مضطرب، تشوشت فيه الرؤيا، وتقلقل الوجود العربي، وأصبح الجميع في شكٍ، أرجو الله أن يكون الشك الذي يسبق اليقين.

إن ثقافة الأمة ليست جوهر الحاضر فقط وإنما هي وقبل كل شيء تملك عمقاً تاريخياً. فالتاريخ من خلال ذلك هو هوية الأمة، ومن لا يعرف تاريخه كمن لا ذاكرة له، ومن لا ذاكرة له لا هوية له. إن معرفة التاريخ شرط أساسي في معرفة الهوية، وما كان للحاضر أن يكون لو لم يكن الماضي، ومن لا ماضي له لا حاضر له ولا مستقبل.

الفهرس التحليلي

ـ الفصل الخامس: الأدب وقضاياه الجمالية ٢١٨ ـ ٢٩٠

مما لا شك فيه أنّ للعرب، مثلهم مثل الشعوب الأخرى، فــهماً خاصــاً للجمال هو نتيجة الفكر الذي ينظم علاقاتهم المختلفة مع الواقـــع وظواهــره المتعددة، ولكن حين نبحث عن مفهوم للجمال يستند إلى تنظيم فلســفي واع عند العرب يوضح مدى مساهمتهم في علم الجمال العام، فإنه من الصعب العثور على مثل هذا المفهوم في العصر الحديث.

ومعظم ما نجده في الدراسات الجمالية عند العرب في هذا العصر لايعــدو أن يكون جهوداً فردية قامت بترجمة بعض بحوث الجمال من اللغات الأوربيــة، وجهوداً أخرى "قام بها أساتذة في تأليف بعض البحوث القريبة من مباحث علم الجمال، وإن كانت أقرب إلى النقد الأدبي ومناهج التحليل النفسي منها إلى علم الجمال[1]"، وكل ذلك لا يمكن أن نطلق عليه تسمية مفهوم جمـــال عــربي، وخاصة إذا عرفنا أن تلك الدراسات متأثرة إلى حد كبير بمفهوم الجمال الأوربي والمعاصر منه خاصة.

إن تقليد العرب للغرب سواء أكان تقليداً واعياً أم غير واع، يكاد يكــون في كل المجالات الاجتماعية والثقافية والأخلاقية، ولاسيّما الفنية، وذلك نتيجــة الانبهار بمدنية الغرب، ونتيجة اعتماد النهضة العربية الحديثة إلى حد بعيد علــى أولئك الذين تلقوا علومَهم وثقافاتِهم في الغرب، والفنانين منهم خاصة..

---

[1] الدسوقي. عبد العزيز، (نحو علم جمال عربي)، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد/٩ عـدد /٢، ١٩٧٨(ص /٣١)

وإذا حاولنا تتبع أسس الفهم الجمالي في المجتمع العربي المعاصر، فإننا نجد أنفسنا أمام مادة غنية، وأسس جمالية متميزة قائمة بذاتها، ومستمدة من خصائص المجتمع العربي، هذه الخصائص مازالت تحاول الاستمرار في الظهور على الرغم من محاولات الاجتثاث أو التشويه التي تقوم بها عملية التقليد. ومازلنا إلى اليوم نرى أن ذوق الطبقة العامة التي تشكل غالبية المجتمع العربي، يجد متعة سحرية غامضة في الأعمال الفنية العربية القائمة على التجريد، والمتمثلة في الكتابات العربية والتوريقات، والأشكال الهندسية والمقرنصات التي تمثل الوحدة المطلقة واللانهائية الممتدة في تصاعد صوفي نحو الإله، على حين أنه لايجد تلك المتعة نفسها أمام اللوحات والمنحوتات الغربية أو المتأثرة بالغرب. وإن وجدها فغالباً مايكون ذلك مفتعلاً بشكل قسري، يفرضه عليه إدعاء الثقافة والتّحضر. ولايعني ذلك، أننا ننكر عالمية الفن، ولكن تلك العالمية تقتضي أيضاً اطلاعاً على حضارة تلك الفنون العالمية لنستطيع ادّعاء فهمها، ولا نقول تقليدها.

إن مانقصده بمفهوم الجمال العربي هو مفهوم جمال يقوم على أسس عربية مستمدة من أسس الواقع الاجتماعي العربي وتطوره التاريخي. إذْ لماذا يُفترَض أن نمتلك مسرحاً أو نحتاً خاصاً لمجرد أن مفهوم الجمال الغربي يتضمن هذين الفنين على سبيل المثال؟ وإذا سلّمنا بهذا الافتراض فلماذا نسلم بأنّ مفهومَ النحتِ مثلاً يجب أن يتلاءم مع مفهومه الغربي وليس مع مفهوم الجمال العربي؟

وإذن نحن نمتلك مقومات فهم الجمال الخاص بنا، ولكننا لانمتلك مفهوماً نظرياً يُحدِّد أسس ذلك الفهم، ويدرسها من خلال الأعمال الفنية المعترف بأصالتها، ومن خلال الأسس الاجتماعية المختلفة، ويقوم بتعميمها ليستطيع النشاط الجمالي العربي، ولاسيّما الفن، أن يهتدي بها في عودته إلى الأصالة، ضمن علاقة جدلية متصاعدة، إذْ علينا ألاّ ننسى أنّ مهمة علم الجمال ليست وضع القوانين للعمل الفني أو الوصاية عليه[1]، وإنما بالدرجة الأولى دراسة انعكاسات الواقع الاجتماعي وتطوراته في الفن، ورصد الوعي الاجتماعي وأسسه الجمالية من خلال الأعمال الفنية، والعمل على تطوير ذلك الوعي وإشاعته بين أفراد المجتمع لإغناء الشخصية الإنسانية وتحسين علاقاتها بالواقع.

كيف يكون لنا مفهوم نظري للجمال؟. إنّ الإجابة عن هذا السؤال لاتقتصر على مجرد ملاحظات عابرة أو قرارات سريعة، وإنما تتعداها إلى الخوض في بحوث عسيرة ومتشعبة الاتجاهات. ويجب أن تتركز هذه الدراسات والبحوث في الأسس الاجتماعية والثقافية والدينية والأخلاقية للمجتمع العربي، وفي كل ما يتدخل في تكوين تلك الأسس وتطورها من عوامل اقتصادية وسياسية وحضارية، وكذلك في علاقة الفرد مع المجتمع والحياة، وفي تأثير ذلك كله في أساليب الإبداع الفني. ويجب ألا تغفل تلك الدراسات المجتمع العربي في العصور السابقة إن لم يكن من الواجب أن تبدأ بها، فكل عملية تسعى إلى تأكيد أصالة الحضارة لا بد لها من أن تعود إلى الجذور وتبدأ منها، لتكتشفها،

---

[1] د. إبراهيم. زكريا(فلسفة الفن في الفكر المعاصر)، مكتبة مصر، ١٩٦٦، ص/٧.

وتتبع العوامل المختلفة التي أثّرت فيها والظروف التي نشأت خلالها. ولكن العودة إلى الجذور في عملية التأصيل لا تعني أبداً الوصول إلى قوانين وافتراضات جامدة تفرض علينا سبل فهم المجتمع المعاصر، وإنما تعني مساعدتنا على فهم هذا المجتمع في ضوء قوانين التطور الاجتماعي التاريخي وفي إطار العلاقة بين الحاضر والماضي.

وإذن، علينا، إذا أردنا إيجاد مفهوم جمال عربي نظري، أن نعود إلى التّراث العربي، لندرس فيه النظرات الجمالية التي نجدها عند كثير من ممثليه، كالجاحظ والكندي وابن سينا، والفارابي والآمدي والتوحيدي، وابن عربي،والجرجاني، والغزّالي، والسهروردي، وابن عربي، وابن قيّم الجوزيه، وابن تيميه، وغيرهم ممن لا يتسع المجال لتعداد أسمائهم من الشعراء والأدباء والفلاسفة والمتصوفة، لنستطيع أن نجد الركيزة التي ننطلق منها لإيجاد مفهوم جمال عربي.

من هنا تعد هذه الدراسة لفلسفة الجميل عند التوحيدي محاولة لإلقاء الضوء على زاوية من زوايا تراثنا غنية بالآراء الجمالية، لتكون هذه الدراسة دعوة إلى مزيد من الدراسات والحوارات الجادة لنتوصل من ثَمَّ إلى وضع أسس نظرية لمفهوم الجمال العربي.

لماذا التوحيدي ؟ .. صحيح أن الاختيارات عديدة، والمجالات واسعة، وكلها غني مغر. لقد كان التوحيدي يمتاز من غيره بأنه عاش في عصر يُعد الذروة التي بلغتها الحضارة العربية الإسلامية. وإن يكن ذلك العصر نفسه قد شهد تفككاً سياسياً تمثّل في قيام دويلات متعددة مختلفة الأهواء، عمادها المذهب الديني أو الانتماء العرقي.

كان التوحيدي في ذلك العصر ذا ثقافة موسوعية، كما أن كتبه تمثل ثقافة عصره، ويمكن عَدُّها سجلاً لما كان يدور فيه من مجالس علميـــة ومناقشـــات ومحاضرات في مختلف المواضيع الفلسفية والأدبية والعلمية، إلى جانب أنها تحتوي على صور من الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الـــتي شـــهدها ذلـــك العصر. ومن هنا كانت أهمية آرائه الفنية الجمالية، فهي لا تمثل فلسفته الجماليـــة الخاصة فقط، وإنما تمثل واحداً من أبرز الاتجاهات الجمالية التي يمكن رصدها في ذلك العصر. ذلك الاتجاه الذي كان يمثله فئة من أبرز رجالات العصر الفكرية، ممن تتلمذ التوحيدي عليهم، أو نقل عنهم، وفي مقدمتهم أبو سليمان المنطقي ومِسْكَويه.

ومما لا شك فيه أن الفنان أقدر من غيره على اكتشاف الجمـــال وإدارك كنهه والحديث عنه. وقد كان التوحيدي فناناً بطبعه ذا إحساس مرهف وقـــدرة على اكتشاف الجمال وإدراكه، إلى جانب ما عُرف عنه من أســـلوب متمـــيّز وعبقرية أدبية سبقت عصره، يشهد على كل ذلك غربته القاسية الـــتي كـــان يعانيها طوال حياته، وإحساسه بالاضطهاد وعدم التقدير الذي كان يطمح إليه، و لم ينله، مما دفعه إلى الانتحار الأدبي بإحراق كتبه في أواخر حياته.

لقد استطاع التوحيدي في القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي، أن يقـــدم لنا قبل غيره من فلاسفة وحكماء الغرب جميع القضايا الأساسية التي كوّنـــت علم الجمال، وكان له في ذلك خصوصية المفكر العربي[1]، واستطاع بذلـــك أن

---

[1] بهنسي. د.عفيف، (جمالية الفن العربي)، سلسلة عالم المعرفة، الكويـــت، شـــباط ١٩٧٩، ص/١٨٤.

يلفت أنظارنا إلى ما في تراثنا من نظرات جمالية نستطيع العودة إليها إذا أردنا أن نمضي في إيجاد مفهوم جمال عربي. ولكن، على الرغم من ذلك، لم يلق التوحيدي كثيراً من اهتمام الدارسين. وقد تكون هناك بعض الدراسات الجيدة حول التوحيدي، إلا أنها كانت تتناول حياته وكتبه عامة، كدراسة الدكتور إحسان عبّاس، والدكتور زكريا إبراهيم وأحمد محمد الحوفي، وعبد الرزاق محيي الدين، والدكتور إبراهيم الكيلاني.

وإذا تناولت بعض هذه الدراسات ما لدى التوحيدي من نصوص جمالية فهي لا تفعل ذلك إلا في مجال ضيق كما فعل الدكتور زكريا إبراهيم حين اقتصر على الإشارة إلى بعض النواحي الجمالية عند التوحيدي، وخصص لها فصلاً من خمس وعشرين صفحة من الحجم الصغير. والشيء نفسه ينطبق على كتاب علي دَبْ عن التوحيدي. ولعل أوسع دراسة نسبياً للجمالية عند التوحيدي هي الدراسة التي نشرها الدكتور عفيف بهنسي في كتابه (علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن)، خصص لها المؤلف ثلاثاً وخمسين صفحة من الكتاب[1]. والواقع أن أهمية هذه الدراسة لا تعدو عرض عدد ضئيل من النصوص الجمالية عند التوحيدي، فقد استغرقت تلك النصوص معظم صفحات الدراسة، ولم يقم المؤلف إلا بالتعليق على تلك النصوص، من غير ربط بعضها ببعضها الآخر لاستخراج رؤية متكاملة في موضوع من الموضوعات المطروحة. ولعل ما يشفع في ذلك أن المؤلف ذكر أنه لا يقدم

---

[1] بهنسي .د.عفيف، (علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن)، وزارة الإعلام السلسلة الفنية /١٨، بغداد ١٩٧٢.

دراسة متكاملة، وإنما هي محاولة تسعى إلى "لململة أطراف مفهوم علم الجمال العربي كما ورد على لسان أبي حيان التوحيدي، ودون التمكن في هذه العجالة من التوسع في تنفيذ فلسفة الفن والجمال هذه"[1]، وإن كان مفهوم الجمال العربي ـ وليس مفهوم علم الجمال العربي ـ لا يمكن حصره بما ورد على لسان التوحيدي فقط.

وقد اعتمدت خطة البحث على استخراج النصوص الجمالية من كتب التوحيدي التي وصلت إلينا، وتصنيفها ودراستها دراسة تحليلية فلسفية واجتماعية، في ضوء مجموعة من كتب علم الجمال التي لم تذكر في قائمة المراجع، مثل: كتاب علم الجمال لكروتشه، وعلم الجمال لشارل لالو، وعلم الجمال لدنيس هويسمان، والمؤلفات حول أفلاطون وأرسطو وسقراط، وبعض محاورات أفلاطون مثل فيدون، والمأدبة، وفايدروس، وكتابه الجمهورية، وغير ذلك من كتب النقد العربية القديمة منها والحديثة.

وقد قسمت الدراسة على مدخل وخمسة فصول، تحدث المدخل عن علاقة علم الجمال بالحياة الاجتماعية، وعن الأسس الاجتماعية والأخلاقية والدينية والثقافية في عصر التوحيدي في القرن الرابع الهجري، وذلك بعد عرض تلك الأسس في العصر الجاهلي، وفي نظر الإسلام وفي العصرين الإسلامي والأموي. كما تكلم المدخل على أثر خروج العرب من شبه جزيرتهم لنشر

---

(1) المصدر السابق (ص/١٠).

الإسلام، وما رافق ذلك من عملية امتزاج كبيرة تولدت عنها ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية مختلفة، تركت أثراً كبيراً في صياغة الأسس الجمالية للحياة في عصر التوحيدي.

ولم يكن من ذلك بد، وخاصة أن هذه الأسس هي التي صاغت فلسفة الجميل عند التوحيدي. فظروف الحياة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية التي كانت تحكم المجتمع في عصر التوحيدي، كانت المؤثر الأكبر في ترجّح التوحيدي، بين الزهد في الحياة وبين رغبته في عيشها، وطموحه إلى تحقيق ذاته، هذا الترجّح جعل التوحيدي يترجح في آرائه الجمالية بين المثالية الصوفية والواقعية العقلية.

اهتم الفصل الأول بنظرية المعرفة عند التوحيدي وبطبيعة الجمال لديه، واهتم الفصل الثاني بالإبداع الفني عنده من حيث طبيعة الإبداع والعلاقة بين الإلهام والعمل، والإلهام والرَّوِيَّة، وبالإبداع وعلاقته بالتطبيق. وخُصِصَ الفصل الثالث للكلام على التذوق الجمالي عند التوحيدي بفرعيه: الانفعال الجمالي والإدراك الجمالي. وأفرد الفصل الرابع لأنواع الفنون عنده فتحدث عن وحدة الفنون وعن الصورة الفنية لديه، وعن أهم الأنواع الفنية الإسلامية: الخط العربي، والموسيقا والغناء. أما الفصل الخامس فقد كان للأدب وقضاياه الجمالية وهو أهم الأنواع الفنية عند التوحيدي. وعرضت في هذا الفصل قضايا الصدق والكذب الفنيين، والنثر والنظم، والبديهة والرَّوِيَّة، وأثر الصناعة في العمل الأدبي، والبلاغة وجمالية الفن الأدبي. وانتهى الفصل بإشارة إلى ما عند

التوحيدي من محاولات في النقد التطبيقي. وقد أنهيت الدراسة بخاتمة تلخص النتائج التي توصلتْ إليها.

ومهما يكن، فلا بد من الاعتراف بالتقصير، فالدراسة تظلّ مجرد محاولة للبحث في مفهومات الجمال. وما يجعلني مطمئناً بعض الاطمئنان أنني جهدت وحاولت، وما التوفيق إلاّ من عند اللّه، وهو من وراء القصد.

حُسَيْن الصّدّيق

كلية الآداب - جامعة حلب

مدخـــــل

١ـ علاقة علم الجمال بالمجتمع

٢ـ الأسس الجمالية للحياة من العصر الجاهلي

إلى نهاية القرن الرابع

٣ـ من هو التوحيدي ؟

١ـ علاقة علم الجمال بالمجتمع

إن الكلام على علم الجمال يعني أيضاً الحديث عن العلاقات الإنسانية في الواقع، فالعلاقات الجمالية لا تقتصر على الفن فقط، بل تشمل أيضاً موقف الإنسان من الله والإنسان والكون، وإن كان الفن يشكل ذروة هذه العلاقات، وهذا ما جعل الدراسات الجمالية تهتم به أولاً. ويمكننا أن نُعرِّف علم الجمال بشكل مبسط على الشكل الآتي: " إن علم الجمال هو مجموعة الأدوات المعرفية التي تمكن صاحبها من دراسة المواقف التي يتخذها الإنسان من مظاهر الكون والمجتمع في إطار العقيدة الدينية، ويعبر عنها في أشكال متعددة تمتد من سلوكه اليومي البسيط إلى أنواع الفنون في إطار المجتمع والتراث".

ولذلك فإننا عندما نريد دراسة مفهوم الجمال في مجتمع ما، وهو ما ينضوي تحت تعريف علم الجمال فإنه يتوجب علينا أن ندرس مجمل العلاقات الاجتماعية الثقافية التي ولدت نتيجة التطور الاجتماعي التاريخي لذلك المجتمع. وهو تطور يرتبط بتاريخ الثقافة والسياسة والاقتصاد في المجتمع، وبالتقاليد والعادات والنظم الأخلاقية والفكرية والجمالية التي يتميز بها ذلك المجتمع من غيره من المجتمعات.

ولما كان الاختلاف في تلك الأمور قائماً ومعترفاً به، وخاصة بين الحضارات، فإن علم الجمال بالضرورة مختلف المفهوم والدلالة بين حضارة وأخرى بالنسبة نفسها التي تختلف فيها تلك الحضارة عن الحضارات الأخرى. وإذا سلمنا بأن الشعور بالجمال وانتشار المفاهيم الجمالية أمران شائعان في

الحضارات على اختلافها فإننا نعتقد أن المفاهيم التي يهتم بها علم الجمال في الحضارة الواحدة يمكن أن تتشابه مع مثيلاتها في الحضارات الأخرى، إلا أنها من جانب آخر ستختلف عنها بحسب البيئة الجغرافية والزمان والمكان والروح الحضارية العامة، وهو ما يمكن أن نعبر عنه بغلبة واحد من المفاهيم الثلاثة في حضارة من الحضارات: الله والإنسان والكون. فالحضارات تتسم بروح خاصة بها تختلف عن الأخرى. فإذا ما ساد مفهوم الله في حضارة ما فإن هذه الحضارة إلهيّة، وعندما يسود مفهوم الإنسان فهي حضارة بشرية، أما حين يسود مفهوم الكون فالحضارة طبيعية. نعني بذلك أن الحضارة تنظر إلى المفهومين الآخرين وتصوغهما من خلال المفهوم الغالب.

إن العلاقة بين هذه المفاهيم علاقة وشيجة قائمة في داخل الحضارة الواحدة. ولكن المعطيات السياسية الاجتماعية والاقتصادية الثقافية المتغيرة بحسب الزمان والمكان تتدخل في تحديد تلك العلاقة وفي تغليب أحد تلك المفاهيم على الأخرى.

ويمكننا توضيح ما سبق بنماذج من الحضارات: فالحضازة الإغريقية على سبيل المثال قامت على تغليب مفهوم الإنسان، وهو مفهوم حدد المفهومين الآخرين فيها. فقد صاغت تلك الحضارة صورة الإله من خلال مفهوم الإنسان، فالآلهة عند الإغريق كالبشر في صورهم وفي سلوكهم، فهم مثلهم يحبون، ويكرهون، ويتنازعون، ويتحاسدون، ويتحاربون، ويتهادنون. ويدخل الإنسان في صراع مع الآلهة فيتحداها، وينتصر عليها أحياناً. وانطلاقاً من هذا المفهوم

فإن تلك الحضارة تؤنسن الطبيعة، وتعطيها صفات بشرية تسهّل التعامل معها، وتساعد في تفسير ظواهرها. أما الحضارة الغربية المعاصرة فتقوم على تغليب مفهوم الكون أو الطبيعة. فالفكر المادي لا يؤمن إلا بالمحسوسات ولا يسلم إلا بالظواهر التي تخضع للفكر التجريبي، وهو يرى أن الإنسان ما هو إلا مظهر من مظاهر الطبيعة يخضع لقوانينها العامة، أما مفهوم الإله فهو نتاج بشري ولد تحت ضغط الظواهر الطبيعية وسعي الإنسان إلى تفسير تلك الظواهر.

أما الحضارة العربية الإسلامية فقد غلّبت مفهوم الله، وصاغت مفهوم الإنسان، وتعاملت مع الكون من خلال ذلك المفهوم. وإذا كان الفكر الإغريقي قد ألّه الإنسان وأنسن الآلهة، وإذا كان الفكر الغربي المعاصر قد أفقد الإنسان كل بعد روحي له وألّه الطبيعة، فإن الفكر العربي الإسلامي وضع الإنسان في مركز وسط بين الله وبقية الكائنات فهو يحتل قمة الهرم الذي توجد في أسفله العناصر الأربعة التي تدخل في تكوين كل ما يأتي فوقها: الجماد فالنبات فالحيوان، وهذه الكائنات حية جميعها، تسبح بحمد خالقها، وإنما تتفاوت مرتبتها بحسب نسبة الحركة إليها، وهي كلها تختلف عن الإنسان في أنها لا تملك العقل الذي ماز به الله الإنسان من باقي مخلوقاته. إن العلاقة بين المفاهيم المذكورة في حضارة ما هي التي تحدد أشكال الوعي في هذه الحضارة، كما أنها هي أيضاً التي تحدد نماذج العلاقات بين الفرد والفرد وبين الفرد والمجتمع وبين الفرد والله. ولاشك في أن هذه العلاقات المتنوعة في غناها تنوع الأفراد في المجتمع الواحد واختلافهم تصوغ المفاهيم الجمالية في هذا المجتمع. فما المفاهيم

الجمالية إلا صورة المواقف التي يتخذها الفرد، والمجتمع عامة، من ظواهر الكون والحياة، تحت تأثير الموروث الثقافي والاجتماعي والفكري في ذلك المجتمع.

٢ـ الأسس الجمالية للحياة من الجاهلية إلى نهاية القرن الرابع

لّما كنا ننطلق في فهمنا لعلم الجمال من خلال ما قدمناه فقد كان لابد لنا لندرس فلسفة الجميل عند التوحيدي من أن نتعرف على الأسس الجمالية للحياة في عصر التوحيدي، والظروف الاجتماعية التي كان الإنسان يعيش علاقاته الاجتماعية والثقافية خلالها في ذلك العصر. وطبيعي أن عصر التوحيدي لم يكن وليد زمانه بل كان يشكل امتداداً طبيعياً، وتطوراً تاريخياً للعصور التي سبقته، ولا سيما العصرين الإسلامي والأموي، وبصورة أقل أهمية العصر الجاهلي.

إن معرفة فلسفة الجميل عند العرب، قبل التوحيدي، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمعرفة أسس التقويم الجمالي لديهم، ولا بد عند الحديث عن التقويم الجمالي من الكلام على الأسس الاجتماعية والأخلاقية والدينية والثقافية، ورسم خط تطورها التاريخي من الجاهلية إلى نهاية القرن الرابع الهجري الذي عاش فيه التوحيدي، لأن هذا الخط هو الذي سيساعدنا على إدراك تطور المفاهيم الجمالية عند العرب وظهورها عند التوحيدي في الإطار الذي سنراه.

١/٢ ـ الأسس الجمالية في العصر الجاهلي

لقد كان معظم العرب الجاهليين يعيشون في ظروف اقتصادية صعبة، فرضت عليهم ظروفاً اجتماعية تتلاءم مع طبيعة تلك الحياة. فالحياة الاجتماعية قاسية تعتمد على التنقل الدائم والسكن تحت الخيام في صحراء محرقة،الماء فيها

قليل، ولذا كانت القبيلة هي الركيزة الاجتماعية الأساسية التي ينضوي تحتها الفرد لتؤمن له الحماية والعيش في هذه الظروف القاسية، هذا الانضواء كان يطغى على شخصية الفرد ويذيبه في شخصية القبيلة، وإن كان هذا الذوبان تقابله المساواة بين أفراد القبيلة في الحقوق وفي الواجبات.

وقد ساعد الترحل الدائم على إشاعة ضعف الارتباط بالأرض في نفس العربي، وعدم ادراكه لمفهوم الوطن، أما الحنين إلى الأطلال والوقوف عليها فيمثل هروب العربي من الصمت المخيم في الصحراء الموحشة كما يمثل إحساسه بالوحدة والغربة والحنين إلى الماضي، أضف إلى ذلك قسوة الحياة وجفافها، والرغبة في الهرب منها إلى أحضان المرأة التي كانت تقترن بالأطلال، وتمثل لديه الاستقرار والدّعة والحياة الناعمة، وإذا حنّ العربي إلى الأطلال، وتذّكر عندها المرأة فهو يتذكر المرأة الحبيبة، ذلك أن طبيعة الحياة القاسية فرضت عليه الاعتزاز بالقوة التي كان يمثلها الذكر المحارب، وهذا ما يفسر تفضيل العربي للمولود الذكر على المولود الأنثى إلى درجة دفعت بعض القبائل إلى وأد البنات. والجاهلي لا يعتز بالقوة فقط. وإنما يقدسها ويرى فيها المثل الأعلى، فالمبدأ السائد في مجتمعه يتمثل بأن الحق مع الأقوى، أضف إلى ذلك أن القوة ضرورية في الدفاع عن القبيلة وفي الغزو الذي كان يشكل أحد الوسائل الرئيسة لكسب العيش.

ويعد الكرم من أبرز الأسس الجمالية التي يعتمد عليها الجاهلي في علاقته بالواقع وبالآخرين. ومهما يكن من آراء تفسر نشأة الكرم فإننا نستطيع القول

إنّ الكرم قد تطور عند بعض العرب من نشأته النفعية المادية إلى شعور وجداني متعاطف مع الإنسان، يشعر به المرء نحو المعدمين، فيأسى لما يعانونه من جوع وحرمان.

ولّما كانت القبيلة هي الوحدة الاجتماعية الأساسية في الحياة الجاهلية، فقد كان للنسب قيمة كبيرة في اعتبار الجاهليين. لذا كانت العصبية القبلية تسيطر على الحياة الاجتماعية بكل ما فيها من نزاعات وصراعات، وتصبغها بصبغتها الخاصة، ومن أبرز آثار سيطرة تلك العصبية ظاهرة الثأر التي كانت تستنزف الكثير من طاقات الفرد والقبيلة، بما تثيره من حروب ونزاعات مستمرة وطويلة.

وفي إطار الحياة الأخلاقية، نجد أن الشجاعة، والوفاء، والحلم، وحماية الجار، والنجدة، وإغاثة الملهوف، والعفو عند المقدرة، تبرز في خُلُق العربي الجاهلي، فهو يرى فيها مُثلاً عليا يجب الحفاظ عليها، وكل خروج عن تلك المثل أو عن أي منها، يُعد بعداً عن المروءة وسقوطاً في اللؤم.

أما مفهوم الشرف فهو مرتبط عند الجاهلي بالمرأة، وذلك حرصاً عليها من السبي الذي يمثل إساءة إلى نسب القبيلة، وعزها العصبية وقوها.

ولا بد من الإشارة إلى الميسر والخمرة، فقد كان الميسر عادة منتشرة ووسيلة من وسائل إبراز القوة المالية والمباهاة بالإنفاق، أما الخمرة فهي أيضاً انتشرت بين الجاهليين، وعُدَّت دليلاً على الترف، ومظهراً من مظاهر الغنى والفتوة. على أن ممارسة الميسر وشرب الخمرة لم تكن متوفرة للجميع بنفس

القدر، بل كانت وقفاً في الغالب على أولئك الذين كانوا يشكلون الطبقة الغنية من زعماء القبائل ولا سيما التجّار منهم.

وفي الحياة الدينية نرى أن الحياة الصعبة جعلت الجاهلي يشعر بحاجته إلى قوة عليا غيبية، يلجأ إليها في أوقات ضعفه أمام مظاهر الطبيعة وكوارث الحياة، ولأنه كان لا يشعر بفرديته، فقد اتخذ أصناماً يعبدها لتكون واسطة بينه وبين الله الذي كان الإيمان به من بقايا ديانة التوحيد التي جاء بها إبراهيم عليه السلام. والجاهلي يؤمن إلى جانب ذلك بتعدد الأرواح، فهو يحس بأنه محاط بقوى خفية لا يستطيع تحديد ماهيتها، فهو يؤمن بالجن والغيلان، ويعدها أرواحاً شريرة تهاجم الإنسان في وحدته. وبشكل عام فقد كان الجاهلي، بسبب من حياته القاسية وقصور إيمانه بالآخرة وحسه النفعي، يعاني قصوراً دينياً دفع ثمنه قلقاً كبيراً ويأساً جعلاه يندفع في عيش الحياة واستتراف لذائذها وآلامها بكل طاقته. على أن ذلك لا ينفي وجود بقايا للديانة الحنيفية، ولكن ذلك لم يكن منتشراً إلا عند قلة من الأشخاص عرفوا بالحنفاء، أما المسيحية واليهودية فإنهما لم تنتشرا بين الجاهليين على الرغم من أنهم كانوا يعرفون بوجود هاتين الديانتين، فقد تنصرت بعض القبائل، كما كان بعض اليهود يسكنون في شبه الجزيرة العربية، وإن كانوا يشكلون قلة تركزت في بعض المناطق الحضرية.

وعن الأسس المعرفية، فإننا نجد أن الحياة البدائية التي يحياها الجاهلي، جعلت منه إنساناً عملياً، يتعامل مع المظاهر الطبيعية والاجتماعية تعاملاً إيجابياً،

يغلب عليه الحس العملي، فهو ينظر إلى الأشياء، ويتعامل معها، من خلال ما تقدمه إليه من نفع، ولهذا فإن الفكرة لديه كانت تعكس تجاربه المتجددة، ولا ترتفع إلى مستوى النظرة الكلية الشاملة، بل تبقى على اتصال بالواقع منشأ تأملاته.

ومعارف الجاهلي بدائية مستمدة من التجربة الحسية التي تفرضها عليه ظروف الحياة المختلفة، وهي أيضاً متعددة، وتخدم الحياة العملية الواقعية، فاهتمام الجاهلي بالعصبية القبلية دفعه إلى الاهتمام بمعرفة النسب وتسلسله، ومكانة الفرس في حياته جعلته يهتم بها، وبأمراضها، واضطراره إلى السير في الصحراء ليلاً فرض عليه معرفة أوّلية بالنجوم، ولأنه يريد أن يكون في مأمن بمعرفة من يقترب منه، أو يعبر دياره، كانت له القيافة والفراسة، وكذلك فرضت عليه الظروف الطبيعية معرفة بالأنواء من رياح وأمطار وغيوم. أما الطب، فقد عرف الجاهلي التداوي بالأعشاب البرية، والبتر والكي بالقطران، وكلها تعتمد على ما توفره البيئة الطبيعية. هذه المعارف المستمدة من ظاهرة التجربة الحسية وغير المباشرة كانت ترافقها معارف أسطورية تشكل تفسيراً غيبياً لظواهر دينية أو طبيعية أو اجتماعية كان العقل الجاهلي قد عجز عن تفسيرها تفسيراً واقعياً، من تلك المعارف أسطورة إساف ونائلة[١] الدينية، وأسطورة الهامة الاجتماعية، وأسطورة البلية[٢]، بالإضافة إلى أخبار إرم ذات

---

[١] ابن الكلبي، (كتاب الأصنام)، تحقيق أحمد زكي ـــ القاهرة (ص/٩).

[٢] انظر في ذلك (دائرة المعارف الإسلامية)، طبعة كتاب الشعب، المجلد الثامن.

العماد[1] التي كان الجاهليون يتناقلونها بشكل أسطوري يتحدث عن رغباتهم الضائعة في حياة ناعمة في مدينة أشبه بالجنة، وفي كل ذلك هرب من واقع الصحراء القاسي ورغبة في امتلاكه، إن لم يكن بتغييره عن طريق الفعل فعن طريق وعيه وعياً أسطورياً.

إن كل أسس الحياة في الجاهلية، تبرز لنا الطريقة التي كان الجاهليون يرون من خلالها العالم حولهم، وكيف كانوا ينظرون إلى الكون والإنسان من خلال علاقات جمالية خاصة. ولاشك في أن علاقتهم الجمالية بالواقع هي نتيجة للواقع الاجتماعي ـــ البيئي من جهة، وأثر من آثار الثقافة التاريخية الموروثة عن الأجداد. وواضح أن بعض هذه الأسس هي نفسها التي جاء بها الإسلام وعمل على تغيير الكثير منها، حتى إننا نستطيع أن نقول إن الإسلام جاء بأسس جمالية للحياة جديدة على العرب.

إن الإسلام عندما استقر في شبه الجزيرة العربية أدى إلى تغيير كبير في العوامل التي تصوغ طبيعة العلاقة بين الفرد وبين مظاهر الحياة والواقع من حوله، وقد تجسد هذا التغير في عاملين بارزين: أولهما، ما حمله الإسلام من نظم ومثل عليا وتعاليم، تختلف عما كان لدى العرب الجاهليين. وثانيهما، أن الإسلام أخرج العرب من عزلتهم في صحرائهم إلى السيطرة على أكبر حضارتين في ذلك العصر هما حضارتا الفرس والبيزنطيين، وهو ما مكنّهم من

[1] المصر السابق، المجلد الثالث.

الإطلاع على ما تمتلكه هاتان الحضارتان من علوم إنسانية وتطبيقية، ومن عادات وتقاليد ونظم. إن هذين العاملين أدّيا في الواقع إلى تغيير كبير في حياة العرب، ومن ثم في طبيعة النظرة العربية إلى الحياة والواقع. ولكن هل امتزج هذان العاملان معاً ليؤديا تأثيراً واحداً أم أنّ كلاً من هذين العاملين انفرد في التأثير في طبيعة النظرة العربية وعلاقتها بمظاهر الحياة والواقع ؟.

للإجابة عن هذا السؤال سوف نتحدث عن القيم الجمالية التي جاء بها الإسلام، وعن نتائج خروج العرب من شبه الجزيرة العربية، وسيطرتهم على الدولتين الكبريين، وانتشار الإسلام، ومن ثم سوف نتحدث عن القيم والأسس الجمالية التي سادت العصرين الإسلامي والأموي، مبرزين من خلال ذلك أثر عملية الخروج والامتزاج بالأمم الأخرى في القيم الجمالية التي جاء بها الإسلام، من حيث استمرار وجودها أو عدم وجوده. ونريد من خلال ذلك رصد الأثر الذي تركه كل هذا في طبيعة العلاقة بين الفرد العربي المسلم وبين مختلف مظاهر الحياة والواقع التي كانت تختلف من عصر إلى عصر، باختلاف العصور السياسية، ولا سيما العصر العباسي في القرن الرابع الهجري.

٢/٢ ـ الأسس الجمالية في الإسلام

إذا نحن عدنا إلى العامل الأساسي في التغيير الذي طرأ على العرب الجاهليين، وجدنا أن الإسلام جاء بمثل عليا للحياة تتناقض مع كثير من المثل التي رأيناها سائدة في الحياة الجاهلية. صحيح أن بعض المثل ظل كما هو من حيث التسمية، ولكنه تغير من حيث المفهوم والجوهر ، ففي الحياة الاجتماعية

مثلاً رفض الإسلام مفهوم الارتباط بالقبيلة والعصبية العرقية والقبلية، وجعل ارتباط المسلم مباشرة بالله وبالجماعة المسلمة، ورفض أن تكون العصبية العرقية موجِّهة لعلاقات الإنسان بالإنسان، وحضَّ على أن تكون العلاقة الموجَّهة هي العبادة، فلا فضل لإنسان على آخر من حيث العرق، وإنما التفاضل بين الناس يتم على أساس التفاضل بالتقوى، وبذلك حرر الإسلام الفرد من ربقة الخضوع للقبيلة، وتحمل أوزار الآخرين من أفراد القبيلة، وجعله غير مسؤول إلا عن عمله ونفسه أمام الله مباشرة ومن ثم أمام الناس، كما أعطى الإسلام الفرد المسلم شعوراً بذاته وإحساساً متفرداً بوجوده عندما جعله مسؤولاً كغيره من المسلمين عن حماية الدين، وإقامة الحدود حين لا توجد سلطة تقوم بذلك، وربط هذه المسؤولية بأعلى الدرجات التي ينالها في الجنة من يستشهد في أثناء الجهاد.

وفي علاقة الإنسان بالآخر انطلق الإسلام من علاقة الإنسان بالله، فالله وسط بين الإنسان والآخر، وعلى علاقة الفرد أن تقصد الله لتصل إلى الآخر، فالإنسان عندما يتوجه إلى الآخر في أي نوع من أنواع العلاقات أو المعاملات فإنه يتوجه إلى الله، ومن هنا جاء رفض الإسلام لعملية الثأر التي كانت مَثَلاً من مُثُلِ الحياة لدى الجاهليين، فالثأر عملية يقف الانتقام وراءها، وتغذيها العصبية القبلية، وليس الغيرة على الدين، أو الرغبة في إرضاء الله.

واهتم الإسلام بالمرأة، وردّ لها اعتبارها الإنساني الذي سلبته منها مثل الحياة الجاهلية، وفرض لها حقوقاً على الرجل، وواجبات تجاهه، وحرص على

أن لا يتجاوز كل منهما في الحياة دوره الذي حدده الله له في القرآن. وتحول الكرم في الإسلام إلى عمل إنساني هدفه مساعدة الآخرين، وارتبط بالله وبالثواب في الحياة الآخرة، وابتعد عن المباهاة والاستعلاء، أما القوة، فقد أصبحت ضرورة يحرص عليها الإسلام ويحض على اتخاذ أسبابها، للدفاع عن الأمة الإسلامية، ولنشر العقيدة عن طريق إزالة العوائق أمام الدعوة من أن تصل إلى الآخرين. ولأن الإسلام أقام دعوته على الإيمان بالله عن طريق التفكير بمظاهر قدرته وخلقه، فقد حرص على الإشادة بالعقل الإنساني، ومن هنا جاء رفضه الخمرة لأنها تفقد الإنسان عقله، وتجر عليه عواقب اجتماعية وخُلُقية سيئة. وفي إطار الحياة الأخلاقية أقر الإسلام بعض المثل الجاهلية، كالصدق مثلاً، ولكنه غير منطلقها، وربطها بالله، فأكسبها بذلك قيمة دينية بالإضافة إلى قيمتها الأخلاقية، أما المُثل الأخلاقية الجاهلية التي غيَّر مفهومَها الإسلامُ فكثيرة، فلم تَعدْ الشجاعةُ مثلاً تعني الاندفاع إلى حد التهور، ولم تعد لنصرة القبيلة أو للآخذ بالثأر، بل أصبحت تعني الاندفاع الذكي فيما يسمى بالجهاد للدفاع عن الحق ودفع الباطل، ونصرة المستضعفين والمظلومين، بالسيف كما باللسان، كما أن الشجاعة لم تعد تقترن بالقسوة والوحشية، بل أصبحت شجاعة إنسانية، تقدر شجاعة الخصم، فلا تغدر به، ولا تقتل ضعيفاً، أو إمرأة، ولا تدمِّر ولاتخرِّب.

وقد حرَّم الإسلام الخمرة والميسر لما فيهما من إسقاط لإنسانية الإنسان، وانطلاقاً من الموقف نفسه حرم الإسلامُ بعض أنواع الشعر والغناء وخاصة تلك التي تدعو إلى إثارة العصبية العرقية، وتثير الأحقاد أوالانفعالات الغريزية التي

تخرج الإنسان عن طوره الإنساني، وتعيقه عن السمو بنفسه، وتصرفه عن ذكر الله، وبخاصة أن الغناء كان مرتبطاً ارتباطاً كبيراً بمجالس المجون والشراب.

وطبيعي أن القيم الدينية التي جاء بها الإسلام جديدة في معظمها على العرب الجاهليين، فقد دعا الإسلام إلى توحيد الله، وترك عبادة الأصنام، وبذلك رفع من شأن التصور العربي للإله، فلم يعد إله قبيلة أو جماعة بل هو إله كل شيء، وإله كل الناس يوحدهم ويجمع بينهم.

وقرر الإسلام أن وراء هذه الحياة المادية حياة أخرى، تبدأ بعد الموت، يحاسب فيها الإنسان على أعماله، فلا تخفى منها خافية، فالإنسان لا يستطيع الهرب من مراقبة الله التي لا تقتصر على الظاهر بل تتعداها إلى ضميره، وبذلك حرص الإسلام على ربط الإنسان بالله مباشرة، فلا وساطة، ولا كهنة يتوسطون بينه وبين الله، فما على الإنسان إلا أن يتوب بينه وبين نفسه حتى يرضى الله عنه. وعمل الإسلام على فرض أعمال تعبّدية يؤديها الإنسان كالصلاة والحج ليبقى على ارتباط متواصل بالله.

أما في القيم العقلية فقد دعا الإسلام إلى إعمال العقل وتحكيمه في كل الأمور منطلقاً في ذلك من قيمة الإنسان وتقدمها على جميع المخلوقات باعتباره خليفة الله في الأرض. إلى جانب ذلك نجد أن الإسلام دعا إلى طلب العلم والمعرفة، وفضّل العلماء على غيرهم من الناس، كما حرص على حرية الرأي في إطار العقيدة الإسلامية، وحثّ على إعمال العقل في إصدار أحكام التشريع، وعدّ الاجتهاد مصدراً من مصادر التشريع إلى جانب الكتاب والسنة. وقد

رفض الإسلام الطيرة والسحر والشعوذة، وما إلى ذلك من أساطير وكهانة كانت عند الجاهليين، لأنها تتنافى مع دعوته إلى العقل والعلم والمعرفة، كما استبعد من إطار نظريته المعرفية كل علم لا ينفع الإنسان في تحقيق معرفة جوهر وجوده في الأرض، وتحقيق وظيفته فيها: الخلافة والعبادة.

٣/٢ ـ خروج العرب المسلمين من شبه الجزيرة وأثر الامتزاج فيهم

عندما توفي الرسول صلى الله عليه وسلم لم يكن الإسلام قد تجاوز شبه الجزيرة العربية، ولكن لم تمض فترة طويلة حتى انتشر الإسلام انتشاراً واسعاً شمل بلاد فارس والشام ومصر، ووصل إلى الهند والأندلس. وقد أدى هذا الفتح الواسع إلى حدوث امتزاج كبير بين العرب الفاتحين وبين الأمم المفتوحة: امتزاج في الدم وامتزاج في مُثُل الحياة الاجتماعية، وفي النظم الاقتصادية والأمور العقلية والدينية والأخلاقية، ويذهب أحمد أمين[1] إلى أن عملية المزج هذه ساهمت فيها جملة أمور أهمها:

- تعاليم الإسلام في الفتح من حيث معاملة الأمم الأخرى في البلاد المفتوحة.
- ودخول كثير من أهل البلاد المفتوحة في الإسلام.
- أضف إلى ذلك الاختلاط بين العرب وغيرهم في سكنى البلاد.

ويضيف أن تعاليم الإسلام في الفتح كانت تؤدي إلى اعتبارات متعددة تتعلق بوضع أهل البلاد المفتوحة، من أهمها وجود الرق الذي كان له الأثر

(١) أمين .أحمد (فجر الإسلام)، الطبعة التاسعة، مكتبة النهضة العربية المصرية، ص/٨٢.

الكبير في عملية المزج وبخاصة أن عدد الأرقاء قد أصبح كبيراً. فقد أدى نظام الرق إلى جعل البيت العربي يضم عناصر متعددة، فارسية أو رومانية، أو تركية، أو مصرية، أو بربرية، ولم يعد البيت بيتاً عربياً بل مختلطاً، ورب البيت هو العربي "أضف إلى هذا أن هؤلاء الإماء كن يلدن أولاداً يحملون الدمين معاً: الدم العربي من جهة الأب، والدم الأجنبي من جهة الأم، وكان عدد هذا النوع كثيراً لكثرة الفتوح التي فتحها المسلمون في عهد عمر ومن بعده"[1].

أما عن العامل الثاني فقد دخل في الإسلام كثير من أهل البلاد المفتوحة وامتزجوا بالعرب، ولكن وراء دخولهم هذا كان ثمة دوافع كثيرة منها أن بعضهم دخل عن رغبة بالدين الجديد وبعضهم دخله فراراً من الجزية، وبعضهم كان يسلم هرباً مما يشعر به باعتبار أن الإسلام كان يشكل الدين الرسمي، وغيره من الأديان كان يعامل معاملة خاصة، أضف إلى ذلك أن بعض الولاة لم يكن يراعي تعاليم الدين في الذميين.

وعن العامل الثالث يرى أحمد أمين أنه بعد الفتح صارت البلاد مسكونة بالفاتحين والمفتوحين معاً، ممّا أدى إلى اشتراكهم في الحياة الاجتماعية والاقتصادية، حتى أن جزيرة العرب لم تبق حكراً على العرب وحدهم، بل صارت جزيرة المسلمين جميعاً وبخاصة أن مكة والمدينة كانتا مقصد الحجاج والزائرين من الداخلين في الإسلام من بقاع الأرض المفتوحة، بالإضافة إلى

---

[1] المصدر السابق، ص/٩١.

وجود الأرقاء من مختلف الجنسيات فيها. لقد كان لهذه العوامل دور كبير في آلية الامتزاج الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والأخلاقية، وهو ما أثر في فهم العقيدة الإسلامية، إذ لا يمكن لمن دخل في الإسلام من تلك الأمم المفتوحة أن يتخلص تماماً من تأثير عقيدته السابقة، ولا يمكن له أن يفهم الإسلام كما يجب أن يفهمه، أو كما يفهمه العرب.

لقد كان الامتزاج قوياً وشديداً وهذا ما جعل الصراع بين القيم الإسلامية والقيم المختلفة التي وجدها العرب عند الأمم المفتوحة عنيفاً. فقد كان هناك صراع اجتماعي وثقافي وديني ولغوي، فلم يعد الصراع محصوراً بين قيم الجاهلية وقيم الإسلام بل أضيفت إلى قيم الجاهلية قيم أخرى، وكل هذا تداخل في صراع قوي ومتشعب "فلم تعد الأمة الإسلامية أمة عربية، لغتها ودينها واحد، كما كان الشأن في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم، بل كانت الأمة الإسلامية جملة أمم وجملة نزعات، وجملة لغات، تتحارب، وكانت الحرب سجالاً، فقد ينتصر الفرس، وقد ينتصر العرب، وقد ينتصر الروم. والحق أن العرب وإن تخاذلوا في النظم السياسية والاجتماعية وما إليها من فلسفة وعلوم ونحو ذلك، فقد انتصروا في شيئين عظيمين اللغة والدين، فأما لغتهم فقد سادت هذه الممالك جميعها وانهزمت أمامها اللغات الأصلية للبلاد، وصارت هي لغة السياسة وهي لغة العلم، وظل هذا الانتصار حليف العرب في أكثر هذه الممالك إلى اليوم، وكذلك الدين، فقد ساد هذه الأقطار واعتنقوه، وقلّ من بقي من سكان هذه البلاد على دينه الأصلي"[1].

---

[1] المصدر السابق (ص/٩٥).

من خلال ما تقدم نستطيع القول إن آلية الامتزاج هذه قد أثرت تأثيراً كبيراً في العرب المسلمين وفي القيم الإسلامية، فهي جعلت هؤلاء العرب ينتقلون من حياة اقتصادية بسيطة إلى حياة اقتصادية أخرى شاع فيها الغنى بينهم نتيجة تقسيم الغنائم عليهم، وهذا أدى إلى أن يؤلف العرب، على اختلاف أحوالهم المعيشية، طبقة اجتماعية متميزة تقابلها طبقة الموالي من غيرالعرب مما دفع ــ على الرغم من مبادئ الدين الإسلامي ــ بعض العرب إلى أن يقابلوا هؤلاء بنظرة لا تخلو من استخفاف، وهذا ما أدى إلى حصر مناصب الدولة في عهد الأمويين بأيدي عرب، وقد ساعد على ذلك طبيعة الدولة الأموية القبلية. كل هذا جعل الموالي، وهم الأغلبية، يحسون أنهم في منزلة اجتماعية أقلّ، وأنْ لا مكان لهم في البناء الاجتماعي إلا إذا التحقوا بالولاء بهذه القبيلة أو تلك، وهذا ما دفع بعضهم إلى أن يحقدوا على العرب، ويسعوا إلى إزالة سلطتهم عن طريق تأييد المذاهب والأحزاب التي حاربت الحكم الأموي، كالخوارج والشيعة، حتى استطاعوا تقويض أركان الدولة الأموية الخالصة العروبة لتقوم على أنقاضها الدولة العباسية التي شهدت صراعات عديدة على السلطة بين جنسيات متعددة كانت تتناوب الانتصار فيما بينها، على حين ظل العنصر العربي منزوياً بعيداً عن التأثير في الأحداث.

لقد أدى كل ما سبق إلى تغيير كبير في حياة العرب وخاصة أن العاملَين السابقَين قد امتزجا ليؤثرا معاً في طبيعة العلاقة بين الفرد العربي المسلم ومظاهر الواقع، وإن كنا سنرى أنّ العامل الثاني، أي الامتزاج، كان أبرز تأثيراً، إذ إنه

أدى إلى ظهور أسس جمالية حياتية عناصرها مستمدة من قيم الجاهلية ومن قيم الإسلام، ومن قيم الأمم المفتوحة على اختلاف جنسياتها.

٤/٢ ـ الأسس الجمالية في العصرين الإسلامي والأموي

بعد أن عرضنا الأسس الجمالية التي رسمها الإسلام للحياة وتحدثنا عن عملية المزج التي نشأت عن خروج العرب من جزيرتهم، نستطيع أن نقول إن الإسلام أثّر تأثيراً كبيراً في تغيير نظرة العربي وعلاقته بما حوله من مظاهر الحياة والواقع، أو إن هذا التغيير كان مفترضاً نظراً لأن القيم التي رسمها الإسلام تنقض معظم الأسس الجمالية في الحياة الجاهلية، فقد رفع الإسلام من قيمة أشياء وحطّ من قيمة أخرى، ودعا لتصبح نظرة العربي إلى الحياة غير نظرته إليها في الجاهلية. ولكن السؤال الذي يتبادر إلى الأذهان هو: هل تأثر العرب بالقيم التي رسمها الإسلام ؟ وإلى أي حد كان هذا التأثر، ثم ما علاقة هذا التأثر بخروجهم من شبه جزيرتهم ؟.

مما لا شك فيه أن العرب قد تأثروا بقيم الإسلام فتغيرت نظرتهم إلى الحياة، وأصبحت علاقاتهم بما حولهم تختلف عنها في الجاهلية. والحقيقة أن هذا التأثر لم يبدأ بالظهور إلا بعد هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم إلى المدينة، وانهزام قريش حربياً. فقد كانت الهجرة بداية عهد جديد، إذْ إنها خلقت ظروفاً معيشية واقتصادية جديدة، وصهرت العرب المسلمين لتصوغهم صياغةً جديدةً تتوافق مع تعاليم الإسلام وروحه، واكتملت هذه الصياغة بفتح مكة وبوفاة الرسول الكريم. ولكنْ هل يعني ذلك أنّ قيم الجاهلية قد امّحت تماماً بمجرد

دخول العرب في الإسلام ؟ الواقع أن ذلك ليس صحيحاً تماماً، فالنفس البشرية تتمسك بالماضي الذي ورثته وعاشته فانطبع فيها، وليس من السهل عليها أن تتجاوزه تماماً، وتاريخ الأديان وآراء علم النفس تؤكد ذلك، فالنزاع بين القديم والجديد قائم وليس من السهولة على جديد أن يمحو القديم كلياً، بل لا بد لعوامل كثيرة من التفاعل حتى يتمكن الجديد من التغلب على القديم وإخفائه أو مصالحته في أضعف الاحتمالات. وهذا ما كان في أمر العلاقة بين الجاهلية والإسلام، فقد كانت القيم الجاهلية ما تزال مترسخة في بعض النفوس، وبخاصة عند أولئك الذين دخلوا في الإسلام بعد انتصاره بفتح مكة. لذا فقد كانت تلك القيم تظهر من حين إلى حين، وتحارب الإسلام إنْ عفواً وإنْ بتعمد مقصود، يلجأ إليه بعض من أضرّت قيم الإسلام بمصالحهم.

ومن أبرز القيم الجاهلية التي كانت تظهر من حين إلى آخر، العصبية الجاهلية المتمثلة بالعصبية القبلية والعرقية، فعلى الرغم من أن الإسلام ـــ كما رأينا ـــ دعا إلى نبذ العصبية، فقد كانت هذه العصبية تبرز في بعض المناسبات سواء في حياة الرسول أم بعده وخاصة حين استولى الأمويون على السلطة، فقد عادت العصبية القبلية إلى حالها كما كانت في الجاهلية، وعاد النزاع بين القحطانية والعدنانية، فكان في كل قطر حروب وعداء بين الطرفين. ولعل حروب الردة أبرز تمثيل على العصبية القبلية وبخاصة إذا علمنا أن أسبابها كانت امتناع بعض القبائل العربية عن دفع الزكاة لما رأوا فيها من ضريبة عليهم ومذلة لهم، فقد اعتبروها بمثابة تسلط قبيلة أخرى عليهم، وعجزوا عن أن ينظروا إليها

كجزء من المال يؤخذ للصرف في الصالح العام، وهو ما يرمي إليه الإسلام[١]. وقد عمل الأمويون على إثارة العصبية القبلية في محاولة منهم لتوطيد حكمهم بإشغال القبائل، وتأليب بعضها على بعض، كما أنهم عملوا على إذكاء العصبية العرقية التي عمل الإسلام على إلغائها، وساوى بين الناس، وجعلهم على اختلاف أجناسهم لا يتفاضلون إلاّ بالتقوى، وذلك بأن استبعدوا الموالي، واعتمدوا على العرب في المناصب الحكومية، مما جعل الدولة الأموية خالصة العروبة. وهذا ما جعل العرب ينظرون إلى الموالي نظرة السيد إلى المسود، وعلى أنهم يشكلون الطبقة الثانية في المجتمع، وهذا ما دفع الموالي إلى الالتحاق بالولاء بالقبائل العربية ليؤكدوا وجودهم في المجتمع، والواقع أن الحكم الأموي " لم يكن حكماً إسلامياً يسوّى فيه بين الناس، ويكافأ فيه من أحسن عربياً كان أو مولى، ويعاقب فيه من أجرم عربياً كان أو مولى"[٢]، فالنزعة الجاهلية، لا النزعة الإسلامية، كانت تسود الحكم الأموي، فكان الحق والباطل يختلفان باختلاف من صدر عنه العمل.

بالإضافة إلى العصبية القبلية والعرقية، نجد أن بعض المسلمين، وخاصة من سكان البادية، كانوا يعيشون حياة اجتماعية أقرب إلى الجاهلية من مهاجاة وحمية ومغازاة وشراب، بل إن انتشار الغنى بين العرب، ولاسيما الحجازيين، ووجود كثير من الموالي، ولاسيما الإماء اللواتي كنَّ فيما مضى على درجة

---

[١] أمين. أحمد، (فجر الإسلام)، (ص/٨٠).

[٢] أمين. أحمد(ضحى الإسلام)، الطبعة السابعة، مكتبة النهضة المصرية(١/٢٧)

كبيرة من التحضر والرفاهية، أدّى إلى انتشار الغناء ومجالس الطرب، حتى إن عدد المغنين والمغنيات في الحجاز فاق عددهم في العراق والشام. ونحن نجد أن كثيراً من شبان بني أمية وبعض شبان بني هاشم كانوا يعيشون حياة أقرب إلى الجاهلية منها إلى الإسلام: شراب وصيد وغزل كيزيد بن معاوية، وإن شئت ــ كما يقول أحمد أمين ــ "فاقرأ سيرة الوليد بن عقبة الأموي.هو أخو عثمان بن عفان لأمه، وكان من فتيان قريش وشعرائهم وشجعائهم وأجوادهم، وولي الكوفة لعثمان، تر حياة لم يؤثر فيها الإسلام كثيراً يتهتك في الشّراب ويتخذ بيته ملجأ للمُرّاق من أهل العراق، إلى غير ذلك من كرم جاهلي وعصبية جاهلية"[1].

ولعل من أجرأ الأمور التي تمثل اهتزاز قيم الإسلام وعدم رسوخها في نفوس بعض العرب أن بعض الشعراء كانوا يتخذون موسم الحج آنذاك مناسبة للالتقاء بالنساء الجميلات والتغني بجمالهن، وكذلك كانت بعض النسوة يأتين إلى الحج لا لتأدية الفريضة بل لفتنة الناس والحظوة بإطراء الشعراء حسنهن.

وقد ساعد الأمويون على إشاعة الحياة الرخوة في المجتمع الحجازي. فأغدقوا عليه الأموال حتى يبقى منشغلاً بذلك فلا يلتفت إلى الأمور السياسية، وساعدهم على ذلك ضعف الإيمان في قلوب بعض العرب ولا سيما الذين دخلوا في الإسلام بعد فتح مكة، إلى جانب الحياة الاجتماعية المرفهة التي أخذ العرب يعيشونها بعد تدفق الأموال عليهم وامتلاكهم الموالي والإماء من الأمم

---

(١) أمين. أحمد، (فجر الإسلام)،ص/٨١.

الأخرى المتحضرة، وخاصة أن غالبيتهم كانوا قبل ذلك يعانون من الحرمان ومن شظف العيش وقسوته.

على أننا بجانب هؤلاء نرى قوماً صهرهم الإسلام ليصوغهم صياغة جديدة حتى نرى انقطاع الصلة بين حياتهم في الجاهلية وبينها في الإسلام، أمثال عمر بن الخطاب وأبي بكر الصديق، وكثير من الصحابة الذين كانوا يعيشون حياة ورع وزهد وتواضع والتزام شديد بأوامر الدّين، ولا نستطيع أن نجد لديهم مأخذاً واحداً مما يتنافى مع مبادئ الإسلام، كما أننا نجد بين هؤلاء من اشتهر بالعلم الديني في المدينة ومكة حيث كانت تعقد مجالس العلم والفتيا، وهؤلاء وأتباعهم كانوا يمثلون أهل التقى والورع "الذين كانت تغضبهم بقايا الوثنية وشراء ذمم الشعراء وتبجحهم، وانحلال الأخلاق وإدمان الخمرة، وغيرها من الآفات الكثيرة في الأوساط الحجازية، وكانت السلطة تستجيب بين وقت وآخر لمطالبهم بوضع حد للفسوق، فحرم مثلاً على المغنين والمخنثين دخول مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم"[١]. إلاّ أن ذلك لم يكن يشكل تياراً واضحاً منظماً بل هو انتفاضات فردية، فقد عُرِف عن بعض الورعين تساهلهم إزاء الغناء حتى عُرِف أهل الحجاز عامة بالتسامح على حين عرف أهل العراق بالتشدّد، إلا أن ذلك سرعان ما اتخذ شكل تيار واضح وبخاصة في العصر العباسي، فقد اتخذ الزّهد طابعاً محدداً وتياراً يناقض تيار المجون واللهو والعبث، ولكنه لا يتعرض له بالنقد إلا نادراً.

[١] بلاشير. ريجيس(تاريخ الأدب العربي)، ترجمة د. ابراهيم الكيلاني، دمشق (٣/٢٩٤).

والواقع أن النزاع بين القيم الإسلامية وبين القيم الجاهلية كان شديداً وطويلاً وأن "الإسلام لم يصبغ العرب صبغة واحدة على السواء، بل إن خير من تأثر به هم السابقون الأولون من المهاجرين والأنصار، أولئك وصل الدين إلى أعماق نفوسهم، وأخلصوا له، ونفّذوا أوامره، فأما من أسلموا يوم الفتح أو بعده، وظلوا على كفرهم وعنادهم حتى رأوا النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه ينتصرون فلم يسعهم إلاّ الإسلام، فهؤلاء كان دين كثير منهم رقيقاً... كذلك كان سكان المدن والقرى بل من دخل في الإسلام بعد من الأمم الأخرى أكثر تديناً وأعرف بأحكام الإسلام من كثير من سكان البادية... فكثير من هؤلاء الأعراب كانت معرفتهم بالإسلام سطحية وكانوا يعكفون على الشّراب، ويتبعون تقاليد قبائلهم الجاهلية، ويعقدون ألويتهم ويحاربون القبائل المعادية لهم في الإسلام كما كانوا يفعلون قبله، فأما الإسلام الحق والعقلية المسلمة فكانا أظهر في المدن وخاصة فيمن أسلموا قبل الفتح، وكانت كذلك فيمن أخلص للدين من أهل المدن التي فتحها المسلمون[1]".

وإذن كان في العصور الإسلامية الأولى نزوع إلى قيم جاهلية، وصراع دائم مع القيم الإسلامية قام في نفوس بعض المسلمين، على حين أن بعضهم الآخر كان يتمثل الإسلام على أكمل وجه، ولا شك في أن عملية المزج التي تحدثنا عنها كان لها أثر كبير في هذا الصراع فقد ساعدت على اشتداد الصراع بين القيم الإسلامية والقيم الجاهلية، مضافة إليها قيم أخرى وجدها العرب

---

(١) أمين.أحمد، (فجر الإسلام) ص/٨٢.

المسلمون عند الأمم المفتوحة. كل هذا يجعلنا نرى أن تأثير القيم الإسلامية في الحياة أخذ يضعف كلما ابتعدنا عن صدر الإسلام، وإن كانت هناك فترات تشذ عن ذلك كتلك التي تولى فيها الخلافة عمر بن عبد العزيز، على أن هذا الضعف لا يعني اختفاء تلك القيم نهائياً، بل إن الصراع بينها وبين بقية القيم استمر في كل العصور، وتجسد في اتجاهين: هما تيار الزهد وتيار المجون وبين هذين التيارين يتراوح العدد الأكبر من أفراد المجتمع، وهذا يعني تراجع القيم الإسلامية عن المكان الذي احتلته في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين.

من خلال ما تقدم نستطيع تصور الأسس التي كانت تسود المجتمع في العصرين الإسلامي والأموي، وهي الأسس التي تجمع بين القيم الإسلامية والقيم الجاهلية في صراع وتنازع دائم لم ينته بسقوط الدولة الأموية، وإنما انتقل ليصبح أكثر وضوحاً وترسخاً في أسس جمالية خاصة ليست هي بالجاهلية وليست هي بالإسلامية بل هي أسس جمالية عبَّاسية، ذلك لأن عملية الامتزاج قد اكتملت، وبدأت تعطي ثمارها كاملة بأن صاغت مجتمعاً مختلفاً اختلافاً كبيراً عن المجتمع الإسلامي في صدر الإسلام وفي العصر الأموي.

٥/٢ ـ الأسس الجمالية في العصر العباسي إلى آخر القرن الرابع الهجري

آ ـ الأسس الاجتماعية والأخلاقية

عندما نفصل في حديثنا بين العصر الأموي والعصر العباسي فإن هذا الفصل لا يعني أن بإمكاننا وضع حد فاصل في التطور الحياتي بين العصرين،

فالحياة تسير باستمرارية زمنية تخضع فيها للتطور المنطقي القائم على السبب والنتيجة، وإن كانت هناك نقاط تحول سياسية تبدو على السطح وكأنها نقاط تحول مفاجئة. فعملية المزج التي بدأت في عهد عمر بن الخطاب، واشتدت في العصر الأموي، ظلّت مستمرة في العصر العباسي، وإن كان ذلك العصر يُعد أبرز نتائجها، فقد كان المجتمع العباسي مجتمعاً جديداً، بعيداً كل البعد عن الحياة التي رأيناها في الجاهلية. صحيح أن الإسلام واللغة العربية قد انتشرا وغلبا على الحياة الجديدة، إلا أننا فيما عدا ذلك نجد خليطاً غريباً، من العادات والتقاليد والقيم والديانات والعقائد والأفكار، يسيطر في ذلك العصر، فقد كان هناك جيل جديد يحمل الدم العربي والأجنبي المتمثل في عدة جنسيات، بدأ يظهر ليمثل خصائص تلك الجنسيات مجتمعة، وقد امتاز العصر العباسي بكثرة المولدين الذين سرعان ما سيطروا على مختلف أشكال الحياة ومجالاتها، حتى إننا نجد عدداً لا بأس به من الخلفاء العباسيين كانوا من المولدين كالمهدي، وأبي جعفر المنصور، وهرون الرشيد، والمعتصم، والمأمون. ولا شك في أن عملية التوليد الجسدي والاختلاط رافقتها عملية توليد عقلي وثقافي، اختلطت فيها العادات والتقاليد والثقافات والديانات المنتمية إلى حضارات مختلفة، وإن كان كل ذلك قد تمّ في بوتقة الإسلام وفي قالب اللغة العربية، على أننا رأينا فيما مضى أنّ الدين الإسلامي نفسه لم يخل من هذه التأثيرات وإن كانت الغلبة له دائماً.

إن الحضارة التي نتحدث عنها ليست حضارة عربية وليست حضارة فارسية أو بيزنطية أو هندية أو يونانية، وإنما هي حضارة مولدة من كل تلك

الحضارات نستطيع إطلاق تسمية خاصة عليها هي الحضارة العربية الإسلامية، وإن كان التجرد العلمي يجعلنا نرى أن هذه الحضارة هي حضارة إسلامية محضة، ذلك أن أثر العرب فيها لم يكن أكثر من أثر الفرس أو الروم أو الهنود، أو غيرهم ممن دخلوا في الإسلام أو ظلوا على دياناتهم السابقة يعيشون في ظلّ المجتمع الإسلامي، وإن كان هؤلاء قد عبَّروا عن أنفسهم بلغة العرب والقرآن.

وإذا كانت الدولة الأموية تمثل الدولة العربية، فهي لاتمثلها إلا سياسياً وإدارياً، أما حضارياً فقد كانت عملية الامتزاج قائمة والتأثيرات غير العربية ظاهرة وإن كان العنصر الغالب فيها عنصراً قريباً من الحياة العربية، وإذا وصلنا إلى العصر العباسي نرى أن العنصر العربي قد تراجع ولم يعد يؤثّر كما كان في العصر الأموي سواء أكان هذا التأثير في الحياة الإجماعية أم السياسية، فقد أدت عملية التَّسرّى والتوليد والولاء ووجود الموالي إلى تراجع العنصر العربي وانتشار جيل غير خالص العروبة من المولدين، وغير عربي من الموالي، كان يشكل الأكثرية الساحقة، إلى درجة أن كثيراً من المولدين العرب كان يميل إلى بني جنسه من طرف أمه فيقربهم ويعتمد عليهم إذا كان صاحب سلطة، ولاسيما الخلفاء أمثال المأمون والمعتصم وغيرهم.

ومن المعروف أن الطابع الفارسي قد غلب على الدولة العباسية في عصرها الأول وخاصة في نظم الحكم السياسية والإدارية، وفي الأعياد والعادات والأزياء والأطعمة، وسيطر الفرس على الحكم سيطرة تكاد تكون مطلقة لولا نكبتهم على يد هارون الرشيد.

لقد أدى كل هذا إلى استمرار تراجع القيم الإسلامية التي تحضُّ على إلغاء الفوارق العرقية بين الناس، وتؤكد على أن التفاضل بينهم إنّما يكـــون علـــى أساس من التقوى والصلاح، وقد عرفنا أن هذا التراجع كان قد بدأ في العصـــر الأموي.

في العصر العباسي نجد النظرة الدونية إلى الموالي قد ضعفت شيئاً فشيئاً، إذ إن العباسيين قد اعتمدوا على الموالي وبخاصة منهم الفرس في استلام الســـلطة، فما كان من هؤلاء إلا أن أخذوا يسيطرون على مراكـــز الدولـــة، حـــتى إذا ماكادوا يغلبون وزاد خطرهم نكبوا من قبل الخلفاء الذيـــن كـــانوا يعـــتزون بعروبتهم على الرغم من أن أكثرهم كانوا من المولدين.

"إن الانقلاب العباسي جعل كفة الفرس راجحة، ولكنه لم يعدم الكفـــة الأخرى العربية"[١]، فالفخر بالعروبة مازال قائماً في بداية العصر العباســـي إلى درجة كان معها الكثيرين من الفرس، على الرغم من مكانتهم الاجتماعيـــة أو السياسية، يسعون للحصول على الولاء لقبيلة عربية ما. إن الاحتقار الذي كـان يبديه الأمويون للموالي أدى إلى أن يحقد كثير من الموالي على العـــرب ثم إلى أن يحتقروهم في العصر العباسي، وهذا الاحتقار كنا نجده عند المـــوالي في العصـــر الأموي في شكل فخر ظاهر تصدى له الأمويون بقسوة فتحول إلى دعوة ســـرية تمثلت بالدعوة العباسية، حتى إذا ما استلم العباسيون السلطة، وقربوا الفـــرس، أخذ هؤلاء ليس فقط بالفخر بأصلهم الفارسي بل تعدوا ذلـــك إلى احتقـــار

---

[١] أمين. أحمد، (ضحى الاسلام)، (١/٣٦).

العرب وإظهار عيوبهم وتجريدهم من كل الفضائل في حركة بلغت ذروتها فيما سمي بالشعوبية، التي تصدى لها كثير من المسلمين العرب وغير العرب، يقفون لها بالمرصاد، ويدافعون عن العرب باعتبارهم رسل الدين وحملة دعوته باعتبار أن لغتهم لغة الدين.

إن الصراع بين العرب والموالي وبخاصة في العصر العباسي يمثل خروجاً على مَثَلٍ أعلى من المُثُل الجمالية التي جاء بها الإسلام، وإن كان مارأيناه لاينطبق على أبناء ذلك العصر، فقد كان هناك من الأمم من دخل الإسلام وحسن إسلامه و لم ينس أنَّ للعرب فضلاً عليه لأنهم هدوه إلى سبيل الصلاح، وكذلك نجد من العرب مَنْ تمسَّك بتعاليم الدين وقيمه، فلم ير لنفسه فضلاً على غيرها من أبناء الأمم الأخرى إلا بالعبادة والتقوى والصلاح، نجد ذلك بين العلماء والعابدين والتابعين من الصّحابة خاصة. ومهما يكن من أمر فقد دفع العرب ثمن خروجهم على ذلك المثل الإسلامي غالياً، فقد كان الثمن هو الدولة، إذْ غلب عليهم الموالي وغمروهم، ومالبثوا أن سيطروا على الدولة، وسلبوهم سلطتهم الدينية والزمنية.

لقد كان المجتمع في بداية العصر العباسي مجتمعاً طبقياً قائماً على الصراع العنصري وبخاصة بين الفرس والعرب، ولما كان العنصر الغالب فيه هو العنصر الفارسي فقد رأينا غلبة العادات والتقاليد الفارسية كالأعياد والملابس وأنواع الطعام وآدابه ومجالس الشراب، والآداب الاجتماعية. فعلى حين نرى أن التقليد في العصر الأموي كان يخضع للذوق العربي ولايشذّ عنه كثيراً، وكانت الحياة

أكثر بساطة، فإننا نجد في العصر العباسي أن الحياة خضعت للذوق والعادات الفارسية الكسروية [١]، فنحن مثلاً لا نكاد نسمع بعيد النيروز في العصر الأموي بينما نجده في العصر العباسي عيداً يُحتفل به كما يحتفل بعيد الفطر، ومثل ذلك في الأزياء فقد انتشرت الأزياء الفارسية، وتفنن الناس في أنواع العمامة واللباس، فلكل طبقة من الناس عمامة خاصة وطراز معين من اللباس، وحتى الجوائز التي يمنحها الخلفاء والأمراء أصبحت أموالاً وخلعاً وغير ذلك من الأشياء، أما الأمويون فقد كانت أكثر هباهم الإبل على عادات العرب.

نجد، إلى جانب ذلك، أن الطبيعة العنصرية جعلت التفاوت في الحياة الاجتماعية كبيراً بين أفراد المجتمع الذي كان ينقسم على ثلاث طبقات: الأولى طبقة الحكام ورجال السلطة والدولة والمقربين منهم، والطبقة الثالثة طبقة العامة، أما الطبقة الثانية فهي غير محددة لأنها الطبقة الوسطى التي تصل بين الطبقتين الأولى والثالثة، وتشتمل على التجّار وكبار الصّناع، وكان ينضوي ضمن هذه الطبقة بعض أبناء الطبقة الأولى ممن شاء سوء حظهم أن تصادر أموالهم أو ينالوا غضب السلطة، وكذلك بعض أبناء الطبقة الثالثة ممن استطاعوا بجهدهم أو بحذاقتهم جمع بعض الأموال ليصبحوا في عداد الطبقة الثانية. وعلى أي حال فقد كان أفراد الطبقة الأولى يشكلون الأقلية الصغرى في المجتمع، أما الطبقة الثالثة فقد كان أفرادها يشكلون غالبية المجتمع، وعلى الرغم من ذلك فقد

---

[١] انظر التوحيدي (الإمتاع والمؤانسة) (٧٦/٢) حيث يهاجم التوحيدي العباسيين لأنهم جعلوا دولتهم كسروية.

كانت أموال الدولة غير موزعة توزيعاً عادلاً، والفروق بين الطبقات كانت كبيرة، فأكثر أموال الدولة تنفق على قصور الخلفاء والأمراء والجنود وعمال الدولة، وهؤلاء ينفقون بدورهم على المقربين من علماء وأدباء ومغنين وجوار وأتباع، وهذه الطبقة كانت تعيش في درجة رفيعة من البذخ والثراء والرفاه والنعيم وإن كان هناك تفاوت أيضاً بين أفرادها، إلا أنّ ما يهمنا هو أن عامة الشعب كان يفشو فيهم الفقر والبؤس والحياة القاسية، أما قيم الإسلام التي تنفي الإيمان عمن بات ممتلئ المعدة وجاره جائع وهو يعلم، وتحضّ على أن يحب الإنسان لأخيه ما يحب لنفسه، وتجعل في أموال الأغنياء حقاً للفقراء سوى الزكاة، فقد نُحيت جانباً، وأصبح المرء يقوَّم بمقدار ما يملك من أموال مما جعل الكثيرين آنذاك يسعون للحصول على المال بمختلف الطرق، فطلبت الأموال بالكفر كما طلبت بالإيمان على حد تعبير الجاحظ في كتابه البخلاء.

هذا التوزيع الكبير التفاوت للثروة أدى إلى بروز ظواهر عديدة في المجتمع، ففي المجال الشعبي نجد أن العامة كانت تعيش في واد والسلطة تعيش في واد آخر، وكانت آثار الصراع الدائر بين أفراد الطبقة الأولى تنعكس على العامة، حيث كانت تعم الفوضى حياتهم في كثير من الظروف، وتُفرض عليهم الضرائبُ الباهظة ليس فقط من قبل السلطة بل أيضاً من قبل الفساق والشطار الذين كانوا يستغلون الفوضى الضاربة، ويعتدون على الناس، ويؤذونهم، ويسلبون أموالهم، ويفرضون عليهم الأتاوى، ويخطفون نساءهم وأولادهم من الطرقات، وكان هؤلاء يتمتعون في كثير من الأحيان بحماية بعض ذوي النفوذ، مما دعا إلى ظهور جماعة من الناس تقف بوجه هؤلاء عن طريق تشكيل جماعات

مسلحة للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ومقاتلة من خالف كتاب الله وسنته، وتبعهم في ذلك خلق كثير. وهذا إنْ دلَّ على شيء فإنما يدل على مدى اهتمام الدولة بعامة الناس الذين كانوا يشكلون غالبية المجتمع.

إزاء هذه الحالة الأمنية وما رافقها من لهو ومجون ومن غنى فاحش عند الأقلية وفقر مدقع عند الأغلبية، ظهرت حركة زهد كان أصحابها متعددين، منهم أناس يئسوا من الدنيا ولذائذها بعد أن حاولوا الحصول عليها وأخفقوا في ذلك، ومنهم من عافت نفسه ذلك بعد ما رأى النفس تطلب المزيد كلما حصلت على ما ترغب فيه، ومنهم من أخفق في حب أو تلقى صدمة في حياته في منصب أو مال فلم يجد إلا الزهد يأنس به ويعزي نفسه، ومنهم من زهد تديناً لما في الزهد من قرب من الآخرة وبعد عن الدنيا، فصرفوا أنفسهم عن الثروات وذكروا الموت والقبر، وآثروا ما يبقى على ما يفنى، فقنعوا بالقليل. إلا أن هذه الحركة لم تنتشر عند الطبقة الفقيرة فقط، وكذلك لم تكن الطبقة الفقيرة كلها تميل إلى الزهد، فلم يكن المال بحائل في يوم من الأيام عن الزهد في الدنيا كما أن الفقر ليس بمانع صاحبه من اللهو والمجون وطلب لذائذ الدنيا والغرق فيها، فقد نجد بين أفراد الطبقة الأولى أو الوسطى من سلك طريق الزهد وإن يكن ذلك نادراً، كما أننا نجد كثيراً من أفراد الطبقة الفقيرة من كان يعكف على لذائذ الدنيا ومسراتها ويسرف فيها، أما في مجال الطبقة الحاكمة والوسطى فنجد ظواهر أخرى، فقد كثر المال ومعه كثر الترف والنعيم، وكثرت الجواري غير المحجبات، وكثر عدد الغلمان فقويت النزعة إلى اللهو والمجون والخلاعة، ووجد من الشعراء والندماء من يغذي هذا الاتجاه ويدعو إليه

بشعره، لذا فقد أُفرط في العصر العباسي في اللذائذ، فانتشرت مجالس اللهو والشراب والمجون وبخاصة في فترات الهدوء السياسي وبعد القضاء على الفتن الداخلية، وقد أسهم بعض الخلفاء العباسيين في ذلك، فقد جرت الأموال بين أيديهم وكان لديهم من وقت الفراغ والهدوء الكثير، فمالوا إلى الترف والنعيم واللهو وسماع الغناء وشرب بعض أنواع الخمور، وأسرفوا في ذلك، إلا أننا نجد من الخلفاء العباسيين من كان يؤثر الجد والعلم على اللهو والترف، فكانوا لا يشربون الخمر، ولا يضيعون أموال المسلمين في غير مواضعها كأبي العباس السفاح والمنصور والمأمون والرشيد الذي تناقضت الآراء حوله فوصفته بالإغراق في اللهو والمجون تارة ووصفته بالزهد والتمسك بتعاليم الدين تارة أخرى. لقد عاش الخاصة والأغنياء على طراز الحياة المشابهة لحياة القصور بما فيها من بذخ وترف ولهو، وقلدهم بذلك بعض أبناء الطبقة الوسطى، فكانت حياتهم مليئة باللهو والمجون وألوان التسلية كاللعب بالنرد والشطرنج والقمار وتربية الحمام وهراش الديكة والكلاب، كما أولعوا بتزيين قصورهم وأدواتهم بالنقوش والتصاوير على الجدران والكؤوس وغيرها، وأحبوا البساتين، وخرجوا إليها، واعتنوا بالزهور، يربونها، ويزينون موائدهم بها، ويتهادونها، ويصفونها في أشعارهم، كما بالغوا في العناية بألوان الطعام وفي ترتيب الموائد وتنسيقها والكلام في آدابها، وتفننوا بأنواع العمارة وزخرفها، حتى كانت حياتهم تمثل درجة رفيعة من الحضارة والمدنية في ذلك العصر.

هذا الانغماس في اللهو والمجون والترف والنعيم كان يخالف في كثير من نواحيه تعاليم الإسلام ومثله الجمالية للحياة، ولذا كان يجد معارضة من الفقهاء

والزّهاد والعابدين، وإنْ كانت هذه المعارضة لا تبلغ أصحاب العلاقة، وإنْ وصلت فهي غير مجدية في أغلب الأحيان. ومن مظاهر هذه المعارضة حركة الزهد ومحاولات الوعظ والتذكير بالدين وبالآخرة، وبالموت، أما في المجال الرسمي فأبرز مظاهر هذه المعارضة الاختلاف بين الفقهاء في تحريم بعض أنواع الخمر كالنبيذ حتى اشتُهِر كثير من فقهاء العراق بتحليل النبيذ، وكذلك الغناء فقد كان يُبيح أكثرُ أهل الحرمين من الفقهاء أكثرَ أنواع الغناء. هذه الآراء لم تؤد في الحقيقة إلى الوقوف في وجه حركة اللهو والمجون بل اتخذها كثيرون وسيلة لتسويغ سلوكهم في الشرب والسماع، وإن كان عدم وجود هذه الآراء لا يشكل مانعاً لهم من ذلك، فهم لم يقفوا عند الأنواع المختلف فيها، بل تجاوزوها إلى ما حُرّم صراحة.

إن من أهم العوامل التي ساهمت في انتشار حياة اللهو والمجون والترف انتشار الرقيق وكثرته واختلاف أنواعه حتى أنه كان من النادر أن يخلو بيت من رقيق جارية أو غلام، وقد وجدت سوق خاصة للنخاسة، وكان بائع الرقيق يسمى نخاساً، كما كان دور النخاسة بما تحوي من قيان وحسان ملجأ للشعراء والأدباء ومحبي الجمال. وعلى تُجّار الرقيق عامل من عمال الحكومة يسمى قيِّم الرقيق، يشرف على أعمالهم ويراقب تجارتهم، ومما زاد في أثر الجواري في انتشار اللهو أنهن كن يُعلَّمن مختلف الآداب إلى جانب أصول الغناء، وكان ذلك من أبرز العوامل التي أدّت إلى انتشار الغناء انتشاراً واسعاً حتى عدّ حاجة ضرورية، كما انتشر في المحالّ العامة والشوارع وقصور الخلفاء وبيوت الأغنياء والفقراء، ونما الذوق الغنائي نمواً كبيراً حتى شارك فيه بعض الخلفاء ووضعت له الكتب

المتخصصة. وقد ساعدت الجواري على نشر نوع من الثقافة والمدنية التي كانت من أبرز مظاهر الحضارة في ذلك العصر، فقد انتشرت الفنون الجميلة من غناء ورقص وتصوير وأصبح الذوق الجمالي قوياً عند الناس، وولع شعراء العصر بوصف الجمال وتتبعه في كل مجالاته: في الإنسان وفي الطبيعة وفي الأشياء، وأدركوا ليس الجمال الحسي فقط وإنما أيضاً الجمال المعنوي القائم على جمال الداخل وأثره في النفس المتلقية.. كل هذا يعود الفضل الأكبر فيه إلى الجواري اللائي كن أكبر عامل في نشره. ولكننا نرى إلى جانب ذلك أن الجواري أثّرن تأثيراً سيئاً في نشر الخلاعة والمجون واهتزاز المفاهيم ولا سيما مفهوم الحب الذي أصبح يقوم عند أغلب الناس على الجسد والتفنن في إرضاء الشهوات الجنسية إرضاءً بلغ حد الشذوذ الجنسي في كثير من الحالات.

ومن أبرز مظاهر تأثير الجواري في المجتمع، إلى جانب ما سبق، ما نجده من ولع الناس بتقليد الكثير من أنواع الظرافة التي تصدر عن الجواري، فهم يقلدون الجواري في حب الأزهار وكتابة الأشعار الرقيقة والغزلية تطريزاً على الأردية والأكمام، وكذلك في طريقة ارتداء الملابس وأزيائها، وفي السير والنظر، وفي التهادي، وفي مختلف الآداب الاجتماعية التي كثيراً ما كانت تخالف القيم التي جاء بها الإسلام.

ومن الطبيعي أن ذلك كله كان يتم تحت رعاية الطبقة الغنية في المجتمع، فهي التي ربّت الجواري على ذلك بما كانت تحفظه من عادات أممها السابقة ولا سيما الفرس الذين رأينا سيطرهم على الدولة العباسية في بداياها، بالإضافة إلى

أن اختلاف جنسيات الجواري كان يؤدي إلى عملية انتخاب كبيرة تجتمع فيها قيم مختلفة لأمم متعددة، لتنتج قيماً عامة اتّصف بها المجتمع في ذلك العصر.

أمّا مكانة المرأة الاجتماعية فقد كانت متأثرة بانتشار الإماء والجواري، فمن الناحية النظرية يجوز للمسلم أن يتزوج من أربع نساء سواء أكن حرائر أو إماء، ولكنه إذا كان متزوجاً من حرة فلا يجوز أن يتزوج من أَمَة لأن في ذلك إساءة للحرّة وجرحاً لشرفها وعزها، أما العكس فيجوز. كما يجوز للرجل أن يتسرّى بما ملكت يمينه، كل هذا جعل في البيت الإسلامي إمكانية وجود زوجة أو زوجات، بجانبهن عدد من الجواري تسرى بهن ربُّ البيت، ومن الطبيعي أن لايستطيع الكثيرون أن يتسروا نظراً لحالتهم المادية، وعلى أي حال فقد أدّى هذا الوضع إلى الخلاف الدائم بين الحرائر والإماء، بل لقد امتد هذا الخلاف إلى الأبناء، فيفخر أبناء الحرائر على أبناء الإماء.

ومن جهة أخرى فإن انتشار الإماء والجواري وكثرتهن وخروجهن بدون حجاب جعل الحرائر لا يكثرن الخروج، وإذا خرجن بالغن في الحجاب ليتميزن عن الإماء، هذا الوضع أدّى إلى عُزلة المرأة الحرّة، ولذا كان الرجال يميلون إلى الزواج من الإماء أو التسري بهنّ لأنهم يستطيعون رؤيتهن في سوق النّخاسة والتماس مواطن الجمال التي تلائمهم فيهن. أما الزواج من الحرة فلا يكون إلا عن طريق الخاطبة التي كانت تنقل أوصاف المرأة للرجل، ولا يراها إلا بعد الزواج. بالإضافة إلى ذلك فقد أدت عزلة الحرّة إلى أننا نكاد لا نجد أثراً لها في الحياة العامة، فبالإضافة إلى ما سبق فقد عني الرجال بتعليم الجواري أكثر من

عنايتهم بتعليم الحرائر لما في ذلك من كسب مادي، فالجارية المتعلمة كانت تُقَوَّم بأضعاف ثمنها وهي غير متعلمة، إلاّ أننا نجد كثيراً من الحرائر اشتغلن ببعض العلوم، ولكن الدّافع كان دينياً عند الكثير من المتحدثات أو المتصوفات، أما في مجال الفنون فلا نجد لهن من الأثر إلا القليل.

من خلال ما سبق كله نستطيع أن نلحظ أن أنواع الفنون لم تزدهر إلا في أحضان الخلفاء وحاشيتهم من الأغنياء، و لم يكن للطبقة الفقيرة أثر واضح فيها. كما أن الذوق الذي وصلنا من ذلك العصر يمثل ذوق الطبقة الغنية لأنها هي التي كانت تؤثّر في عملية صناعة الفنون كما أنها هي التي كانت ترعى تدوين أخبار تلك الفترة، أما أخبار العامة فلم يصلنا منها إلا جانب ضئيل جداً إذا ما قيس بما وصلنا من أخبار العصر.

وهناك عنصر آخر من عناصر الحياة الاجتماعية هو الكرم، فقد أصبح للكرم في هذا العصر مضمون غير الذي عهدناه في الجاهلية وفي الإسلام، ولعل الحياة الاجتماعية فرضت على مفهوم الكرم هذا التحول حتى أننا لا نجد هذه التسمية موجودة في المجتمع إلا فيما ندر، بل لقد انتشر الاقتصاد في المصروف إلى درجة البخل الذي شاع بين الناس حتى كثر الحديث عنه وعن الذين اشتهروا به في بعض مؤلفات المعاصرين[1]، لقد أصبح كل إنسان يحرص على المال ويسعى لاكتسابه بشتى السبل، وهو يدرك أن أحداً لن يقف إلى جانبه

[1] انظر على سبيل المثال كتاب البخلاء للجاحظ.

ليساعده إذا ما احتاج، أما أكثر الخلفاء والأمراء فقد كان كرمهم بعيداً عن أي معنى إنساني أو ديني، وإنما كان تبذيراً قائماً على هدر أموال المسلمين في غير مواضعها، فقد كانوا يعطون الكثير للاشيء، وبالمقابل فقد يهدرون الدماء للاشيء، كل ذلك يعود إلى أمزجتهم النفسية وإلى حظّ من يقف بين أيديهم.

أما عن الشجاعة والقوة فقد اختلف مفهومهما عما كانا عليه من قبل فالشجاعة لم تعد تعني الاندفاع في القتال وعدم الخوف من الأعداء بل أصبحت رديفاً لمعنى التهور والجنون وبذلك انتهى مفهومها، وحلّ محله مفهوم الدهاء والحيلة واللجوء إلى المكيدة في مواجهة الأمور، وكل ذلك أيضاً عن القوة، فالقوة ليست قوة الفرد الجسدية أو القبلية وإنما هي تعني امتلاك المال والإكثار منه، أما الفروسية والنجدة والمروءة والشرف فقد أصبحت مفاهيم قديمة لا معنى لها في مجتمع أصبح الفرد فيه مسؤولاً عن نفسه وعن عياله، لا يهمه ماذا يحدث لجاره ما دام لا يمسه مباشرة حتى إذا ما دارت عليه الدائرة استسلم لها صاغراً، لا يرجو من أحد مساعدة، ولا يطمع بنجدة. ومن الطبيعي أن ذلك لا يعني انعدام كل مظاهر تلك القيم، فقد كانت هناك بعض النفوس التي تهب لنجدة ملهوف ونصرة ضعيف، إلا أن ذلك لم يكن يشكل قيمة كبرى تمثل اتجاهاً اجتماعياً بل كان ظواهر فردية نادرة الحدوث.

ب ـ الأسس الدينية

في المجال الديني نجد أن الأسس التي انتشرت في ذلك العصر مضطربة مختلفة المنازع والاتجاهات، فقد تفرق الناس شيعاً ومذاهب وأحزاباً فهناك

المعتزلة والشيعة والمرجئة والخوارج وغيرها من الفرق. و لم يقتصر الأمر على هذا بل إن كل طائفة انقسمت وتفرّع عنها عدد من الفرق، فقد انقسمت المعتزلة على ثلاث عشرة فرقة، والشيعة على ثلاثين، والخوارج على نحو عشرين، أما المرجئة فقد تفرّع عنها نحو سبع فرق، بالإضافة إلى ما في الدولة العربية الإسلامية من الديانات الأخرى كاليهودية والنصرانية والمجوسية والصابئة، وانقسامها على مذاهب وفروع، وبجانب كل ذلك نجد جماعة من الشُّكّاك الذين شكُّوا في كل تلك المذاهب المختلفة، فكفروا بالجدل الذي تعتمد عليه هذه المذاهب، إذْ رأوا أن ما يصلح لشيء يصلح لضده في الجدل، وإن كنا نرى أن هذه الجماعة قد انقسمت هي أيضاً على ثلاث فرق. وقد كان لمذهب هؤلاء الشّكّاك أثر كبير في الصوفية الذين رأوا أن البراهين لا تُمكّن الإنسانَ من الإيمان الصحيح، فلجأوا إلى طلب الإيمان عن طريق الوجدان.

وقد نشأ عن هذا التعدد خلافات وصراعات بين كل فرقة في مذهب والفرق الأخرى، اتخذت أشكالاً متعددة، فمن خدع ومكايد إلى السيف والدم، إلى عقد مجالس الجدل والمقارعة بالحجج، إلى تأليف الكتب والرسائل، حيث كان ينتصر فيها هؤلاء تارة، وينتصر فيها أولئك تارة أخرى. وقد بلغ الصّراع أوجه بين الشك والإلحاد، وبين الإيمان والصدق في الاعتقاد، فقد انتشرت كلمة الزندقة، وكثر اتهام النّاس بها، حقاً وباطلاً بعد أن تعدد المقصود بها، فهي إلى جانب الشك والكفر كانت تعني أيضاً التهتك والمجون والخروج عن الدين لا عن نظر وتفكير، وإنما عن جري وراء الحياة وهرب من الموت، كما كانت تعني اعتناق الإسلام ظاهراً والتدين بدين الفرس القديم باطناً. كما نجد أن لفظ

الزندقة اقترن بالبحث العلمي ولا سيما علم الكلام والجدل الديني في المسائل الأساسية في الأديان، والبحث الفلسفي في المادة والصورة والجوهر والعرض والجزء الذي لا يتجزأ. وقد كان من أهم أسباب انتشار الزندقة رغبة الفرس بالكيد للعرب عن طريق التشكيك بالدين الإسلامي فنشروا دياناتهم السابقة من زرادشتية ومانوية ومزدكية ظاهراً، وإن لم يتمكنوا فخفية وخاصة بعد ما رأينا من ازدياد نفوذ الفرس في الدولة العباسية، لذا لم يكن غريباً أن يكون أكثر من عرف بالزندقة من الفرس. وقد اشتد خطر الزنادقة حتى أمر المهدي بإنشاء إدارة للبحث عنهم ومحاكمتهم، وأنشأ هيئة لمناظرتهم وتأليف الكتب في الرّدّ عليهم، كما حرص كل الخلفاء العباسيين على تعقب الزنادقة والقضاء عليهم.

وفي مقابل ما رأيناه من تعدد الأحزاب والمذاهب وانتشار الزندقة، نجد حركة إيمان صادق وخضوع تام لأحكام الدين الإسلامي، وكانت هذه الحركة هي المسيطرة والمنتشرة في المجتمع، أما الزندقة فقد كانت وقفاً على عدد قليل، وهذا ما جعلها شذوذاً ظاهراً في المجتمع دفع المؤرخين للاهتمام بها، أما الإيمان فقد كان يشكل الوضع الطبيعي الذي لا يحتاج إلى الإشارة إليه أو الحديث عنه. وقد كان الناس في هذه الحركة متفاوتين، ليسوا جميعاً على درجة واحدة من الإيمان فقد كان هناك المتصوفة والزهاد، كما كان هناك ضعفاء الإيمان ممن انساقوا وراءَ متع الحياة، ولكنهم لم يفقدوا إيمانهم، و لم يتسرب الشّك إلى قلوبهم.

وإذن كان العصر يجمع بين النقيضين: الكفر والشك والالحاد، الإيمان والصدق في الاعتقاد؛ وكان من الطبيعي أن يكون الوضع كذلك نتيجة لاتساع

رقعة البلاد وتكونها من عناصر مختلفة في الجنس وفي العقليات وفي الديانات الموروثة وأن يدخل أبناء الأمم الأخرى في الإسلام وهم يحملون آثار عقائدهم وياناتهم السابقة، وكان من الطبيعي أيضاً أن تؤثر هذه العقائد في موقفهم من الإسلام وتختلط به، وإن دل كل ما سبق على شيء فإنما يدلّ على ما امتاز به العصر من حرية فكرية وعقائدية مكّنت أصحاب هذه المذاهب والفرق من إظهار مذاهبهم والدفاع عنها، ولم يصل إلينا من أخبار الاضطهاد إلا القدر القليل نسبياً، كما أن كل ذلك الحوار أدّى إلى رقي الفكر وتطور فن الجدل حتى أصبح علماً له قوانينه وقواعده.

ولكن ذلك أدى من جهة أخرى إلى إضعاف شأن الأمة والعمل على تفرقها، فقد انصرف المسلمون عن الفتوح واتجه جهدهم إلى إطفاء الفتن السياسية والدينية مما أدى إلى انقسام الدولة العربية الإسلامية على ممالك ودول كما انقسم المسلمون من قبل على مذاهب ونحل. إلا أننا إلى جانب ذلك نجد نشاطاً كبيراً ومنظماً في الدعوة إلى الإسلام كانت ترعاه الدولة، وكانت هذه الدعوة تعتمد أساساً على حرية الجدل الفكري الذي كان المعتزلة أشهر المبرزين فيه، إلى جانب الدعوة عن طريق السيرة الطاهرة والخلق النبيل والحياة الصّالحة.

جـ - الأسس العلمية والثقافية

أما عن الأسس العلمية والثقافية فإننا نجد في هذا العصر ازدهار علوم كانت قد بدأت في الظهور في العصر الأموي، لقد كانت بغداد آنذاك تقطف

أحسن ثمرات الولايات، وتجمع بينها من غير أن تُفقدها طابعها الخاص[1]. وقد ساعد على ظهور هذه العلوم في ذلك العصر ما رأيناه من تعدد الفرق والمذاهب الدينية وما كان يقوم بينها من صراع وجدال بالإضافة إلى الصّراعات التي كانت تقوم بينها وبين المذاهب الدينية غير الإسلامية، كل ذلك في جو من الحرية النسبية أدى إلى خلق حركة علمية كبيرة كان من أبرز مظاهرها وآثارها ازدهار علم الكلام الإسلامي ولا سيما على يد المعتزلة الذين كان لهم الفضل الأكبر في تأسيسه.

وكما رأينا من قبل فقد أدّى الامتزاج الجسدي إلى امتزاج عقلي وثقافي، فقد كانت الأمم المفتوحة تحمل ثقافاها وعاداها وتقاليدها واعتقاداها معها بعد أن دخلت الإسلام، وقد كانت أبرز هذه الثقافات التي ظهر تأثيرها بشكل واضح في تكوين ثقافة ذلك العصر هي الثقافة الفارسية والثقافة الهندية والثقافة اليونانية والبيزنطية إلى جانب الثقافة العربية والديانتين اليهودية والنصرانية. وقد امتزجت كل هذه الثقافات وأخذت بعد تجمعها تصبّ في مصبٍّ واحد. ومما لا شك فيه أن الفضل الأول في الجمع بين هذه الثقافات على اختلافها واستنباط ثقافة واحدة كانت تشكل ثقافة العصر يعود إلى العرب والإسلام، فالإسلام جعل كلّ من أسلم من الأمم الأخرى يحرص على أن يكمل دينه بقراءة القرآن ودراسته، وهذا لا يكون إلاّ بتعلم اللغة العربية ودراسة ثقافاها، وبذلك يجمع بين ثقافتين وعقليتين، يؤدي امتزاجهما إلى توليد ثقافة تجمع خصائص الاثنتين معاً.

---

(1) بلاّ .شارل (الجاحظ)، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني (ص/١٢)، دمشق.

لقد نتج عن المزج بين الثقافات ظهور حركة علمية قوية ساعدت عليها حركة الترجمة التي نشطت في ذلك العصر، حيث كانت المؤلفات والكتب تُترجم إلى العربية من مختلف اللغات، ومما يدل على أهمية هذه الحركة أنها كانت تتم تحت رعاية الدولة وإشرافها وبخاصة في عصر المأمون. ولا شك في أن تأثير ذلك كله انعكس على حياة المجتمع، وخاصة ما نراه من أثر المذاهب الإسلامية في فهم العقيدة الإسلامية، وتأثير الفلسفة في النظر إلى الدين والحياة، ذلك التأثير كان له الدور الأكبر في إبراز حركة الزهد والتصوّف وتعميقها وجعلها تنهج منهجاً فكرياً قائماً على فلسفة خاصة.

لقد كانت النهضة العلمية قوية في ذلك العصر. وإذا كانت معظم العلوم قد بدأت في الظهور في العصر الأموي فإنها أخذت شكلها المتميز في ذلك العصر، وتوزعت على علوم دينية وعلوم دنيوية، وكان كل علم يختص بمسائل معينة، كما كان العالِم لا يتعدّى أحد العلوم التي يختص بها آخر، وذلك بعد أن اتسعت دائرة تلك العلوم وجزئياتها، وأصبح أكثر العلماء لا تتسع قدراتهم للإحاطة بها. وقد كان العلم الديني يهتم بالتفسير والحديث والتشريع وما إليها من علوم تخدم الدين، كما كان الباعث على هذه العلوم التفكير بالآخرة والثّواب والرّغبة بإرضاء الله، ولذا نجد أن هذه العلوم قد ازدهرت بشكل عام خارج القصور، أما العلم الدنيوي: من فلسفة وطبّ ورياضيات وفَلَك وأدب فقد نما في كَنَف الخلفاء والأمراء والأغنياء، وقلّ أنْ نجد عالماً آنذاك إلا وكان له أمير أو غني يرعاه.

أمّا معاهد العلم في ذلك العصر فقد تعددت كالمكاتب وحلقات المساجد ومجالس المناظرة والمكتبات وأسواق الوراقين، وإن كانت طريقة العلم في هذه المعاهد تعتمد على السماع المباشر وعن طريق النقل والحوار والجدل.

وفي هذا العصر ـ العصر العباسي ـ نجد ازدهار الحركة النقدية التي تناولت بعض قضايا علم الجمال، ولا سيّما في مجال الأدب والشعر. ففي بداية هذا العصر نجد الجاحظ يتعرض لعدة قضايا نقدية، وإن كان لم يخصص لها كتاباً، وانما جاءت في ثنايا كتبه العديدة. وقد كان الجاحظ توفيقي النظرة لا يقدم قديماً على جديد في الشعر، كما أن المتتبع لآرائه النقدية يجد أكثر هذه الآراء أصولاً لنظريات لم يَسْتفد منها، إذ لم يقم بتوضيحها أو التمثيل لها، من ذلك مثلاً تنبهه على أن الشعر يعتمد على ثلاثة عناصر اجتماعية هي الطبع والبيئة والعرق، كما اقترب الجاحظ من نظرية نقدية جمالية أخرى تربط بين الشعر والرسم ولكنه تجاوز ذلك ليؤكد نظريته في الشكل، وأن المعوَّل في الشعر إنما يقوم على إقامة الوزن وانتقاء الألفاظ، وأنّ المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي[1]

وبعد الجاحظ تعرض ابن قتيبة لقضايا عديدة في إطار النقد الشعري، كمشكلة اللفظ والمعنى، والحالات النفسية وعلاقتها بالشعر، ومشكلة الطبع والتكلف. وإذا وصلنا إلى القرن الرابع وجدنا هذا النقد يتلقى دفعة قوية أعطته اتساعاً وعمقاً، ولا سيما في مجال العلاقة بين النظرية والتطبيق، تلك الدفعة كان

---

[1] عبّاس .إحسان (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) الطبعة الأولى (ص/٩٨).

سببها المباشر ظهور أبي تمام وما دار حول شعره من صراعات نقدية، وظهور المتنبي في النصف الثاني من القرن الرابع وما أثار ظهوره من معركة نقدية، وكذلك انتشار الثقافة اليونانية عن طريق الترجمات، واستفادة النقاد والمنظرين الفلاسفة منها كقدامة بن جعفر، وابن طباطبا، والفارابي، والتّوحيدي[١] وغيرهم.

وبعد فلا شك في أن التوحيدي *الذي عاش في القرن الرابع قد تأثر* بكل ما رأيناه في ذلك العصر ومنذ بدايته بسقوط الدولة الأموية وقيام الدولة العباسية. ولا سيما ما رأيناه من تمتع التَّوحيدي بطبع الأديب الفنان والذوق المرهف والقدرة على اكتشاف الجمال وتتبعه، ومن الطبيعي أن يؤثر كل ذلك في ظهور ما سنراه لدى التوحيدي من أسس نظرية لمفهوم الجمال عند العرب المسلمين.

٣ ـ من هو أبو حيان التوحيدي؟

هو عليٌّ بن العبَّاس التَّوحيدي، أديب وفيلسوف، لم تصلنا معلومات كافية عنه، وكل ما نعرفه في هذا المجال أنه عاش في القرن الرابع الهجري وأنه كان سيء الطالع في حياته وبعد وفاته، لأنه عاش حياته فقيراً بائساً مهملاً، يشكو الفقر والعوز، ولم يلق إلا الإهمال من الوزراء الذين اتصل بهم. وطارده سوء الطالع بعد وفاته فأهمله المؤلفون حتى جاء ياقوت الحموي فنوّه بذكره في كتابه معجم الأدباء[٢]، ولفت الأنظار إليه، وعرف له فضله ومكانته، فوصفه

---

[١] انظر المصدر السابق (ص/١٢٧) وما بعدها.

[٢] الحموي .ياقوت (معجم الأدباء)، تحقيق د. أحمد فريد الرفاعي، القاهرة، (٥/١٥).

وصفاً يدل على تقديره لعلمه. ومع ذلك لم يستطع ياقوت تقديم ترجمة لحياته مما أدّى إلى ظهور آراء عديدة حولها.

٣/١ ـ لقبه

لُقب بالتوحيدي نسبة لأبيه الذي كان يبيع التَّوحيد ببغداد، وهو نوع من التمر بالعراق[١]. وهناك رأي آخر يرى أنه لقب بذلك نسبة إلى التوحيد، لأنه ممن يقولون بالعدل والتوحيد وهم المعتزلة[٢]. وعلى هذا فهو معتزلي المذهب. وقد ذهب إلى هذا الرأي أكثر الباحثين. ولكننا نرجح الرأي الأول، فالتوحيدي لم يكن معتزلياً بل كان خصماً من خصوم علم الكلام كما سنرى في أثناء الحديث عن مذهبه الفكري.

٣/٢ ـ أصله

يقول ياقوت: إنه شيرازي الأصل، ويرى بعض الباحثين أنه نيسابوري، وبعضهم أنه واسطي قدم بغداد فأقام فيها مدة. ويرجح أكثرالباحثين أنه فارسي الأصل، وزكي ومبارك يقطع بأنه فارسي[٣]، أما السندوبي فلا يشك في ذلك[٤].

هل كان التوحيدي شيزاري المولد والمنشأ ؟ .. لنعد إلى ذلك الخبر الذي يتصل ببيع التمر، فأبوه كان يبيع التمر ببغداد، وهذا يرجح أنه ولد فيها. وفي الواقع

---

[١] ابن خلكان (وفيات الأعيان) تحقيق محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، (١٩٧/٤).

[٢] العسقلاني .ابن حجر (لسان الميزان)، الطبعة الثانية، بيروت، (٣٨/٧).

[٣] مبارك د .زكي (النثر الفني في القرن الرابع)/المكتبة التجارية الكبرى بمصر، الطبعة الثانية، (١٣٣/١).

[٤] انظر تحقيقه لكتاب المقابسات، الطبعة الأولى، المكتبة التجارية بالقاهرة ١٩٢٩م.

أنه أقام بشيراز فترة من الزمان وخاصة في أواخر حياته بعد أن قطعت صلته بالوزير ابن سعدان الذي قتل سنة /٣٧٥/، وبعد أن توارى حقبة من الزمان خوفاً من البطش. ومن الثابت أنه توفي في شيزار، فلعل نسبته إلى شيزار كانت بسبب وفاته فيها، فالراجح أنه بغدادي أقام فيها إلى أواخر حياته. وإذا رجحنا أن التوحيدي بغدادي فهذا لأننا نرجح أنه عربي، أما شيرازيته فترجح القول بأنه فارسي. ولكن كيف نرجح أنه عربي[١]؟ يرى ياقوت أن التوحيدي من كبار الفرس[٢]. وقد رأينا أن أكثر الباحثين يقولون بفارسيته، ولكننا إذا عدنا إلى كتبه رأينا أن التوحيدي كان يجهل الفارسية[٣]، كما أننا نجده في كثير من المواضع يذكر الفرس ويشير إليهم بقوله "أصحابنا العجم"[٤] أو "ما رأينا في العجم مثله"[٥]،

بالإضافة إلى ذلك نجده في كتاب الإمتاع يخصص الليلة السادسة للحديث عن فضل العرب على العجم، وذلك حين يسأله ابن سعدان الوزير إنْ كان يفضّل العربَ على العجم أم العجمِ على العربِ وفي ذلك إحراج له، ولو كان التوحيدي فارسياً لما سأله ابن سعدان ذلك، ويجيب التوحيدي بإجابة ابن المقفع حين فضل العربَ على العجم، ويتابع فيصرح بأنه يفضل العربَ، ويحمل على الجيهاني الشعوبي صاحب كتاب (مثالب العرب). وبعد ذلك فإنه لا يذكر أنه

---

[١] ذهب إلى هذا الرأي عبد الرزاق محيي الدين في كتابه عن التوحيدي (ص/١٤) وما بعدها. مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٤٩.

[٢] (معجم الأدباء)، (٥/٥١).

[٣] (مثالب الوزيرين)، تحقيق د.إبراهيم الكيلاني دمشق.(ص/٢٠٣).

[٤] (الإمتاع)، (٧٧/١).

[٥] (مثالب الوزيرين)، (ص/٧٧).

فارسي في عهد لم يكن السلطان فيه للعرب، ولو كان فارسياً لفعل، بل نجده على العكس من ذلك يأخذ على العباسيين أنهم جعلوا دولتهم كسروية، ويعرّض بأبي جعفر المنصور لأنه فضّل الآيين الفارسي على السّنّة النبوية[1].

٣/٣ ـ مولده ووفاته

يذكر الذهبي في ميزان الاعتدال [2]أن وفاة التوحيدي كانت سنة /٤٠٠/هـ، وإذا عدنا إلى رسالته إلى القاضي أبي سهل التي ذكرها ياقوت وجدنا أنها كتبت عام /٤٠٠/هـ. وفي كتاب الصداقة والصديق يذكر التوحيدي في مقدمته أنه نسخه عام /٤٠٠/ من مسوداته التي كتبها قبل ذلك. وإذن فمن المقطوع به أنه توفي بعد عام /٤٠٠/هـ. وتذكر دائرة المعارف الإسلامية أن دليل مقبرة شيراز (شد الإزار عن حط الأوزار، ص١٧) يزعم أن قبر التوحيدي في شيراز يجعل وفاته سنة /٤١٤/هـ [3]. أما ولادته فلا نجد مصدراً يحددها، ولكنّ هناك خبراً يذكر أنه أحرق كتبه سنة /٤٠٠/هـ، ثم لامه صديقه القاضي أبو سهل على ذلك، فكتب التوحيدي إليه رسالة يعتذر له فيها عن ذلك، وهي مؤرخة سنة /٤٠٠/هـ، وفي هذه الرسالة يذكر أنه قد أصبح في عشر التسعين أي أنه في طريقه إلى التسعين، وهذا يعني أنه ولد في العشر الثاني من المئة الرابعة بين /٣١٠/و/٣٢٠/هـ، ومن العجيب أن

---

[1] (الإمتاع) (٧٦/٢).

[2] الذهبي (ميزان الاعتدال في نقد الرجال)، دار إحياء الكتب العربية، مصر ١٩٦٣،(٥١٨/٤).

[3] (دائرة المعارف الإسلامية)، طبعة كتاب الشعب، المجلد الأول.

السندوبي بعد أن يورد هذا الخبر يستنتج أنه ولد سنة /٣١٢/ وأنه توفي سنة /٤٠٣/هـ[١]، ولا ندري كيف استطاع تحديد سنة ولادته ووفاته مع أن ذلك الخبر لا يساعد على هذا.

٤/٣ ـ مذهب التوحيدي الفلسفي والديني

يرى أكثر الباحثين أن التوحيدي كان معتزلياً. ولعل ما دفعهم إلى ذلك هو أن كتب التوحيدي لم تكن قد طبعت آنذاك، فأقدم كتاب ظهر له هو المقابسات الذي نشر في عام ١٩٢٩م، ثم الإمتاع عام ١٩٣٩م، وقبل ذلك لم تكن له كتب مطبوعة ماعدا كتاب الصّداقة والصّديق الذي طبع بالآستانة عام /١٣٠١/هـ. وكان الباحثون يعرفون التوحيدي من خلال ما كتبه عنه ياقوت وغيره من القدماء. أما الآن فنستطيع دراسة حياة التوحيدي من خلال آثاره. وإذا قرأنا آثار التوحيدي خرجنا بنتيجة واضحة، وهي أن أبا حيان لم يكن معتزلياً بل كان من خصوم المتكلمين، ولكن الأمر التبس على القدماء، ولعل مصدر هذا الالتباس أنه قد أُثِر عنه قوله "وأنا أعوذ بالله من صناعة لا تحقق التوحيد ولا تدل على الواحد، ولا تدعو إلى عبادته[٢]". وهذا القول لا يعني أنه من المعتزلة، فكلمة التوحيد ليست مصطلحاً فلسفياً اشتهر به المعتزلة فقط بل هي معنى عام يقوم عليه جوهر الدين الإسلامي بمعنى عبادة الله الواحد وعدم الإشراك به. أضف إلى ذلك أنه كان معجباً بأسلوب الجاحظ وألّف رسالة في تقريظه، والجاحظ معتزلي كما هو معروف. وهذا أيضاً لا يعني مطلقاً أنه كان

[١] انظر مقدمة تحقيقه، كتاب (المقابسات)(ص/٨و١٨).

[٢] (الإمتاع)، (٣/١٣٥).

معتزلياً، فقد كان التوحيدي يفصل بين الفلسفة والدِّين، ويثور على من يقول بالجمع بينهما جمع توفيق كإخوان الصفا[١]، كما" لم يستطع أبو حيان أبداً أن يرحب صدراً بالمتكلمين وعلم الكلام، وسر ذلك راجع إلى علاقته أولاً بأهل الحديث، وميله إلى البساطة التي تبلغ بصاحبها منزلة الاطمئنان ثم إلى علاقته بعد ذلك بالفلسفة"[٢] التي هي في رأيه كمال بشري، أما الدين فهو كمال إلهي، والكمال الإلهي غني عن الكمال البشري. والواقع أن التوحيدي كان متفلسفاً على مذهب الفلاسفة الأرسطوطاليسيين، ولم يكن من المتكلمين، وكان إلى ذلك يتبع مذهب السنة[٣] والمتصوفة، ويلبس زيهم وإن يكن تصوفه من النوع الذي لا يشتطّ ولا يخرج صاحبه عن الشريعة. وأحمد أمين يأخذ عن ياقوت قوله إن التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، ويؤكد زكريا إبراهيم ذلك فيقول: إن هناك في القرن الرابع أدباء فلاسفة، ولكن الناس ألفوا التفريق بين أدباء في الجوهر وفلاسفة بالعرض، وبين فلاسفة في الجوهر وأدباء بالعَرَض، ولكن التوحيدي ينتسب إلى فئة تعتبر جامعة كلا الطرفين[٤]. ولكن المشهور أن التوحيدي أديب متفلسف، تغلب عليه صفة الأديب، أما الفلسفة التي نراها في كتبه فهي في الغالب ما قام به من جمع لآراء معاصريه من الفلاسفة

---

[١] (الإمتاع)(٢/٨).

[٢] عباس .إحسان (التوحيدي) بيروت ١٩٦٣ (ص/٢٤).

[٣] محيي الدين .عبد الرزاق (التوحيدي) القاهرة، ١٩٤٩، (ص/٧٥).

[٤] إبراهيم .زكريا، (التوحيدي) ـــ المقدمة، سلسلة أعلام العرب (٣٥)، مصر (ص/٣).

الذين اتصل بهم، فالمقابسات وهو أهم كتبه وأحفلها بمسائل الفلسفة والاجتماع لا يحتوي على أبحاث منظمة في الفلسفة، وإنما هي خطرات فلسفية وأحاديث تدور في حلقة درس أو مجلس سمر حول مشكلة من مشاكل الفكر والحياة.[١]

لقد كان التوحيدي يطمح إلى أن يجد في الفلسفة ما يعزيه عن خيبة أمله، وإلى أن يعثر على جواب عن الأسئلة الكثيرة التي كانت تدور في ذهنه ولا سيّما حول العلم والمال وأنهما لا يجتمعان: إذ لماذا كان ذوو الفضل والعلم محرومين من الرزق، ولماذا يجد الناقصون من الناس الرزق والمال والشهرة ؟.. هذا السؤال حيّر التوحيدي فترة طويلة، ولّما لم تستطع الفلسفة أنْ تفسر له بعض الأمور التي كان تحيره فقد اتجه إلى التصوف.

كان التوحيدي يرى أن لا علاقة للفلسفة بالدين، فالدين لا جدال فيه، ومن أراد التفلسف فعليه ترك الدين جانباً[٢]. والفلسفة تأتي من العقل وهي كمال بشري يصل إليه الإنسان عن طريق العقل، أما الدين فهو كمال إلهي يصل إليه الإنسان عن طريق هدى الله، والكمال البشري فقير إلى الكمال الإلهي، والكمال الإلهي غني عن الكمال البشري[٣]. هذه النظرة جعلت التوحيدي يتردد بين الفلسفة والتصوف طوال حياته، وإن كان قد اتجه في خاتمة المطاف إلى التصوف وبذلك يكون قد سلك طريقين : بحث الأمور على طريقة

---

[١] التوحيدي (المقابسات)، المقدمة من تحقيق محمد توفيق حسين، بغداد، ١٩٧٠(ص/١٨).
[٢] (الإمتاع) (٢/١٨).
[٣] (الإمتاع)، (٢/٢١).

الفلسفة اليونانية الأرسطوطاليسية التي تمجد العقل الإنساني، وسلك طريق التصوف الذي يعتمد في الوصول إلى الحقيقة على الرياضة الروحية والتنزه عن المادة. فعن طريق التجلي والفتح ترتقي النفس لا عن طريق العقل، وواضح الفارق بين هذين الطريقين، ولكن ذلك ليس غريباً على شخصية التوحيدي التي لم تعرف ــ كعصره ــ الاستقرار في يوم من الأيام، فلعله كان يريد أن يجد في الزهد والتصوف ملاذاً وتعويضاً عن إخفاقه في سعيه للوصول إلى الشهرة والمال، وإن كنا نجده يتصل بالزهاد والمتصوفين في أثناء اتصاله بابن عباد.

لقد أخذ التوحيدي إذن من الفلسفة بنصيب، ومن التصوف بنصيب وكلاهما يناقضان علم الكلام الذي اشتُهر به المعتزلة، ولا شك في أن كل ذلك يجعلنا على ثقة من أن التوحيدي لم يكن على مذهب المتكلمين المعتزلة [١]، بل إنه على العكس من ذلك كان يهاجمهم، ويورد آراء تهاجمهم في كثير من المواضع المنتشرة في كتبه[٢] التي وصلت إلينا، وحيث يتفق الحديث عنهم أو يسوقه الاستطراد إليهم.

٥/٣ ـ ثقافته ومصادر آرائه الجمالية

كنا نود تتبع فكر التوحيدي منذ ولادته حتى وفاته، ولكننا وجدنا أن هذا المشروع، بالإضافة إلى اتساعه وصعوبته، غير مجد لأن ظهور آثار التوحيدي

---

[١] هذا ما يؤيده عبد الرزاق محيي الدين في دراسته عن التوحيدي: انظر (ص/١٦١).

[٢] انظر على سبيل المثال: الصداقة والصديق /٦٩ ــ مثالب الوزيرين (٨٢-١٠٧-١٤٣) وانظر بشكل خاص: الإمتاع (١٣٢/١) ــ والبصائر، (٤٣١/٣)و(٢٥٣/٤) وغيرها.

يبدأ في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري الذي ولد في بداية العقد الثاني منه، ولذا كان من الأفضل أن نحدد عملنا بالوقوف عند الدور الثاني من حياة التوحيدي، وبالتنقيب عن ماهية تكوينه العقلي ومعرفة مدى خضوعه لتأثيرات أساتذته وعشرائه وأصدقائه، وهذا يجعلنا مسوقين إلى معرفة تاريخ بغداد السياسي والديني والفكري والاجتماعي في عصره، وتحليل جميع العناصر التي تؤلف القسم الأساسي من المادة التي تكون آثار التوحيدي.

و تحدثنا عن حياة بغداد في عصر التوحيدي خلال حديثنا عن الأسس الاجتماعية والأخلاقية والدينية والفكرية في العصر العباسي الذي كانت بغداد تمثله أفضل تمثيل. ولابد هنا من الإشارة إلى الوضع السياسي في عصر التوحيدي، فقد كان عصراً تدنت فيه الحياة السياسية وانتشرت الفوضى وكثرت الدويلات العرقية، وأصبح نفوذ الخليفة في بغداد ضئيلاً حتى لم يبق له من مظاهر السلطة إلا الاسم يدعمه اعتراف ظاهري أو فعلي يتبع الأهواء والأمزجة بعد أن كان هو المسيطر الوحيد على أرجاء الدولة الإسلامية الموحدة. وكانت بغداد في عصر التوحيدي تحت حكم بني بويه، أما التبدلات السياسية في ذلك العصر فلم تكن إلا تغييراً لوجوه بويهية بأخرى من الأسرة نفسها، وقد شهد حكم البويهيين أياماً عصيبة كثرت فيها الفتن والنعرات الطائفية وخاصة أن الغلبة أصبحت للفرس، والسيادة باتت للمذهب الشيعي. كما اتبع البويهيون سياسة خرقاء في إدارة البلاد وجباية الضرائب. ومما لا شك فيه أن الأوضاع الاجتماعية تأثرت بالأوضاع السياسية والاقتصادية، فقد أدّت طبيعة النظام الاقتصادي القائم على الإقطاع العسكري إلى ظهور طبقة مستغلة

كانت تتبع مختلف الوسائل، وتتوسل بشتى الطرق لابتزاز الأموال من الطبقة المعدمة والمستغلة. وكان ذلك إلى جانب فقدان الأمن والاستقرار وغلبة التسلط والعسف سبيلاً إلى ظهور الفوارق الكبيرة بين الناس وإلى فشو الترف والبذخ في الطبقات الموسرة على حساب الطبقات الفقيرة[١].

إلا أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن الحالة السياسية والاقتصادية التي رأيناها تسود بغداد في عصر التوحيدي لم تؤثر بشكل سلبي على الحياة الفكرية في ذلك العصر، وظلت الحياة الفكرية في ازدهار ونمو، فعرفت بغداد نتاجاً لم تعرف مثله الحضارة الإسلامية في أزهى عصورها السياسية. والحق أنّ الجزء الكبير من المادة التي أودعها التوحيدي في كتبه تمثل إلى حد ما خلاصة الثقافة البغدادية في عصره، وبذلك يكاد التوحيدي أن يكون موسوعياً. فكتابه المشهور الإمتاع والمؤانسة الذي يعالج مواضيع شتى يعطينا برهاناً على مدى اتساع معارفه، كما تشهد في الوقت نفسه بقية كتبه، ولا سيما المقابسات والهوامل والشوامل[٢]، على عجزه عن حل قضايا عديدة فكر فيها. والواقع أنّ هذه الثقافة الموسوعية لم تكن لتتوفر للتوحيدي في خلال زمان قصير، وإنما كانت نتيجة سنوات عديدة من القراءات المتواصلة والتتلمذ على الكثيرين من مشاهير عصره.

---

[١] بروكلمان. كارل، (تاريخ الشعوب الإسلامية) — ترجمة نبيه فارس. ومنير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبقة الخامسة ١٩٦٨، (ص/٢٣٢و٢٤٤).

[٢] (الهوامل والشوامل)، تحقيق أحمد أمين وأحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١م.

وعلى الرغم من أننا نجهل كل شيء عن أسرة التوحيدي فإننا نستطيع أن نفترض أن أهله لم يكونوا ميسورين، وإذن كيف استطاع التوحيدي وهو ينتسب إلى أصل متواضع وأسرة عامية أن يصبح أديباً تبدو ثقافته الواسعة في كل صفحة كتبها ؟ وكيف استطاع أن يمتاز من معاصريه باتساع معارفه وامتلاك موهبة اصطفائية أصيلة ؟ للإجابة عن هذا السؤال المزدوج لا بد من أن نفسح المجال للمواهب الذاتية، وأن نضع لها أساساً الموهبة الفريدة الواسعة التي كانت لديه في مهنة الأدب، وكذلك لرغبته القائمة على طلب الرفعة بين الناس بالعلم بعد أن لم يحصل عليها بالمال.

وأخبار التوحيدي تدل على أنه كان فقيراً زاول مهنة الوراقة وهي من المهن الرائجة في ذلك العصر، يحسنها من كان له المام بالخطوط وطرق الكتابة، وهي مهنة تدر من المال قدراً لا بأس به، ولكنها مهنة شاقة، ولذا كان يسميها التوحيدي حرفة الشؤم، وقد أفنى حياته في تحبير الكراريس، ولكن هذه المهنة كان لها فضل كبير على التوحيدي، ومن طريقها تعرف إلى أمهات الكتب الأدبية والفلسفية وكتب الحديث وغيرها، وكان له ولع بالمطالعة وجلد عليها، إلى جانب ذاكرة قوية قادرة على اختزان ما يقرأ من الأمور إلى أن ينتفع بما كان يقرأ.

كان المعاصرون مع اعترافهم بتفوق بعض العلماء يشكون من التدني المحسوس في الثقافة العامة، ولاسيما أولئك الكتاب الذين يصنفهم التوحيدي،

ويعدد ما يجب أن يحذقوه من فنون حتى يستحقوا تلك التسمية[١]. إنَّ تردد التوحيدي على حلقات التدريس المختلفة التي كان يعقدها مشاهير عصره قد نجّاه من عيب معاصريه ذوي الاختصاص الضيق، وقد عُرف التوحيدي بميله للمطالعة والتنقيب في الكتب كما رأينا، ولكن من المرجح أنه لم تكن توجد مكتبات عامة في عصره، ثم إن الكتب كانت نادرة وغالية الثمن بحيث أن موارد التوحيدي ما كانت تمكنه من شرائها، وإذن من أين كان يحصل على الكتب التي يقرأها ؟ الإجابة عن هذا السؤال تتطلب العودة إلى حياة التوحيدي، فقد عرفنا أنه كان يعمل في حرفة الوراقة، وهذا ما كان يمكنه من قراءة الكتب المختلفة التي كان ينسخها، بالإضافة إلى ما كان يحصل عليه منها من أساتذته. ومن المفيد إعادة تكوين قائمة بالكتب التي قرأها التوحيدي، وذلك عن طريق عرض الكتب التي ألفها معاصرو التوحيدي في مختلف الموضوعات، والكتب التي اقتبس منها أو أشار إليها في أثناء كتبه، ولا ندعي أن التوحيدي قرأها كلها، ولكننا نفترض أنه عرف قسماً كبيراً منها، ونحن نعرف أن التوحيدي لم يكن يعرف الفارسية، كما أننا لم نعثر على دليل يثبت معرفته للغة أخرى، مما يؤيد أنه لم يطلع على كتب بلغات أخرى إلا ما ترجم من هذه اللغات إلى العربية.

وقلما يبرز التوحيدي آراءه في كتبه، وهو غالباً ما يبرز بصفة المتعلّم المستفيد طوال حياته، فهو يحترم أساتذته وينقل عنهم، ولذا كان لا يتجرأ على إبداء رأيه، ولكنه حين يُسأل كان يبدو غزير المعرفة، واسع الثقافة، فتخوفه ومكانته الاجتماعية

---

[١] (الإمتاع) (١/٩٩-١٠٠).

هما اللذان جعلا اسمه لا يبرز في عصره. وكل هذا أدّى إلى إثارة قضية اختلفت آراء الباحثين فيها، فهل كان التوحيدي يكتفي بنقل آراء معاصريه في مختلف القضايا الفلسفية كما سمعها، أم أنه كان يضعها، وينسبها إليهم ؟ ولا سيّما أنه لم يكن بريئاً من تهمة الوضع. ونعتقد أن كلا الرأيين مبالغ فيه، والأرجح أن التوحيدي كان ينقل آراء معاصريه بعد جمعها وتنسيقها وروايتها بأسلوبه، بعد التدخل فيها برأيه.

وإذا أردنا أن نتتبع مصادر آراء التوحيدي الجمالية والفنية فإننا نستطيع، بالإضافة إلى تتبع آثار ذلك في كتبه ومعرفة خضوعه لتأثيرات أساتذته وآرائهم، حصر جميع العناصر الثقافية الشائعة يومذاك في بغداد، ولاسيما الفلسفة اليونانية التي كانت تلقى رواجاً كبيراً في ذلك العصر. فعندما نعود إلى آراء التوحيدي الفنية والجمالية المتناثرة في كتبه نجد أن معظمها يشكل آراء أساتذه من مشاهير عصره، ولاسيما في الفلسفة، وقد رجحنا أن التوحيدي كان ينقل آراء معاصريه بأمانة، وأن فضله في ذلك يقوم على الاختيار والجمع والصياغة بأسلوب مشرق واضح، أما الآراء والتعليقات التي كان يبديها هو في ذلك المجال فواضح أنها نتيجة التراكم الثقافي الموسوعي لديه المتأثر إلى حد كبير بآراء أساتذته، وإذن نحن لسنا أمام آراء التوحيدي الجمالية المباشرة، وإنما نحن أمام آراء مشاهير عصره من المتفلسفين على الطريقة اليونانية وغيرهم من العلماء ممن تتلمذ عليهم[1]، وإن كان من الواضح أن

[1] تتلمذ التوحيدي على الكثيرين من مشاهير عصره، كما نقل عن الكثيرين منهم أمثال: مسكوية ويحيى بن عدي وأبو بكر القومسي وابن زرعة وابن الخمار وأبو الحسن العامري وأبو سعيد السيرافي، وأشهر أساتذته أبو سليمان المنطقي أكبر علماء بغداد في عصر التوحيدي في المنطق والفلسفة، كما كان واسع الاطلاع في الفلسفة اليونانية، وكان التوحيدي شديد الإعجاب به يطلق عليه لقب شيخنا وهو محمد بن طاهر بن بهرام المنطقي السجستاني، يتبع

هذه الآراء تمثل وجهة نظر التوحيدي لأنه نقلها وصاغها بأسلوبه، ولو لم تكن تلقى استجابة لديه لما فعل. ومما يؤيد ذلك أننا لانكاد نلحظ اختلافاً أو تناقضاً واضحاً بين هذه الآراء على الرغم من تبعثرها في كتبه. وقد يكون هناك اختلاف بين آراء معاصريه في بعض القضايا المعاصرة، إلاّ أنّ التوحيدي لم يجمع من آراء معاصريه الجمالية إلا مايشكل في النهاية رؤية متكاملة نستطيع أن نطلق عليها في شيء من التجاوز تسمية نظرية جمالية واضحة المعالم والحدود، وهذا بالتحديد مايبرز شخصية التوحيدي وذوقه الجمالي الذي يمثل اتجاهاً بارزاً من الاتجاهات الجمالية للعصر الذي عاش فيه. ولاشك في أن التوحيدي يخضع في ثقافته الموسوعية لثقافة عصره المتعددة العناصر والتي تحدثنا عنها في أثناء الحديث عن الأسس الثقافية للعصر العباسي، وكذلك كانت حال بعض أساتذته الذين تأثروا بشكل خاص بالفلسفة اليونانية وقاموا هم وزملاؤهم بتمثيلها في عصرهم.

وبغض النظر عن العوامل التي أثرت في توجيه فهم المسلمين للفلسفة اليونانية، فإن تلك الفلسفة انتقلت إلى العالم الإسلامي[1] بطرق مختلفة، وان

وكان به عور وبرص يمنعانه من غشيان مجالس الأمراء والوزراء، مات على أغلب الظن في السنوات العشر الأخيرة من القرن الرابع الهجري، انظر تاريخ بغداد ٣٧٧/٥، والنجوم الزاهرة ٣٢٨/٢. أما مسكويه، فهو أبو علي أحمد بن محمد بن يعقوب أصله من الرّي، كان عارفاً بالفلسفة والكيمياء، وألف كتاب تهذيب الأخلاق وتجارب الأمم، وكان قيّماً على خزانة ابن العميد ثم قيّما على خزانة كتب عضد الدولة، ثم اختص ببهاء الدولة البويهي، وعظم عنده شأنه،

[1] انظر في ذلك على سبيل المثال: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام د. علي سامي النشار (١١٠/١) وكذلك مجلة عالم الفكر مج ٦ ع ٢، ١٩٧٥(ص/١٩٣) من بحث للدكتور حسام محيي الدين الألوسي ـــ وكذلك ضحى الإسلام، لأحمد أمين (٢٥٣/١) ومابعدها.

كان المتفلسفون المسلمون لم يتأثروا إلا بالمدرسة المثالية اليونانية تحت تأثير الثقافة الإسلامية والقيم الجمالية التي جاء بها الإسلام. وقد كان يمثل المدرسة المثالية اليونانية ثلاثة من أشهر فلاسفة اليونان هم سقراط وأفلاطون وأرسطو، الذين كان لهم أثر كبير في المتفلسفين المسلمينُ ولاسيّما أفلاطون الذي أطلقوا عليه لقب الإلهي لما عرف عنه من فلسفة مثالية. أما أرسطو فقد أطلقوا عليه لقب الطبيعي لما رأوا في كتبه من ترجّح بين المادية والمثالية، وأكبر المذاهب الفلسفية القديمة أثراً في العالم الإسلامي هو مذهب الأفلاطونية المحدثة[١]، فقد كان فيلسوفها الكبير أفلوطين يمد المسلمين بنزعة روحية غامضة وروح صوفية عوضتهم عما وجدوه عند أرسطو من نزعة مجردة لم تلق هوى في نفوسهم.

إن الآراء الجمالية التي نجدها عند التوحيدي متأثرة بالفلسفة اليونانية، وذلك طبيعي إذا تذكرنا أن التوحيدي إنما ينقل آراء معاصريه ممن اشتهروا بأخذهم عن الفلسفة اليونانية واتباعهم لها.

إن آراء سقراط وأفلاطون وأرسطو الجمالية، وأفلوطين من بعدهم، تظهر في أقوال التوحيدي[٢]، ولاسيما آراء أفلوطين الذي كان يفهم العالم على أنه فيض إلهي، ويرى أن غاية الإنسان المثلى في هذا العالم هي معرفة الله والعودة إليه، وذلك لا يكون إلا عن طريق الزهد، واحتقار عالم المشاعر وإضعاف الجسد الذي يعتبره أفلوطين عائقاً مادياً أمام الرقي الروحي. أما أفلاطون فإن

---

(١) النشار. د.علي سامي (نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام)، الطبعة السابعة (١/١٧٩)

(٢) في الفصول التالية سنرى بعض الأمثلة التي تبرهن على ذلك.

آراءه في طبيعة الجمال تقترب جداً من آراء التوحيدي حيث ينحو كلاهما منحى صوفياً مثالياً، يعتمد على أن الجمال غير موجود في هذا العالم بل في عالم آخر هو عالم المثل عند أفلاطون، ولذا فهو خارج الزمان والمكان، والحركة والتغير غريبان عنه، ولأن الجمال على هذه الطبيعة فالوصول إليه عند أفلاطون وعند التوحيدي لا يكون بالمشاعر وإنما بالعقل. أما صور الجمال الأرضي فهي عند الإثنين نسخ عن صورها الأصلية الموجودة في عالم المثل. وإذا عدنا إلى نظرية المعرفة عند التوحيدي وجدنا أنها تنطلق من مقولة فلسفية يونانية تنسب إلى سقراط وهي العبارة التي ترى أن أصل الفلسفة معرفة النفس، لذا فهي تطالب الإنسان بأن يعرف نفسه، لأن معرفة العالم التي تهدف إلى معرفة الله تنطلق من معرفة النفس.

ولكن هل كانت الآراء الجمالية للفلاسفة اليونان واضحة في عصر التوحيدي هذا الوضوح الذي نراه في عصرنا؟.. ذلك أمر مشكوك فيه، وخاصة إذا عرفنا الطرق التي كانت تنتقل بوساطتها الفلسفة اليونانية إلى اللغة العربية عن طريق الترجمات السريانية وغيرها، وما أصاب هذه الترجمات من تحريف متعمد كان أو نتيجة سوء الترجمة.

كل هذا يدعونا إلى عدم القطع برأي في مصادر الآراء الجمالية عند التوحيدي، ونكتفي بالإشارة إلى أن هذه الآراء كانت متأثرة بآراء الفلاسفة اليونان الجمالية، أما مدى هذا التأثر ومدى الأصالة فيها فلا نستطيع تقريره إلا بالعودة إلى دراسة النصوص اليونانية التي كانت قد ترجمت إلى العربية في عصر

التوحيدي، ومن ثم مقارنتها بالآراء الجمالية التي رأيناها عند التوحيدي، وأعتقد أن هذا البحث الذي أهدف منه إلى الوصول إلى آراء التوحيدي الجمالية يضيق عن أن يتسع لمثل تلك الدراسة التي أرجو أن تتاح لي الفرصة مستقبلاً للقيام بها. إلا أن كل ذلك لا يمنعنا من الاعتقاد بأن آراء التوحيدي الجمالية إنما كانت متوافقة مع روح العقيدة الإسلامية ومنبثقة عنها في جوهرها، وهو ما يؤكد على أصالتها الحضارية.

الفصل الأول

نظرية المعرفة وطبيعة الجمال

١ـ نظرية المعرفة

٢ـ طبيعة الجمال

١ـ نظرية المعرفة

لا بد لنا قبل الحديث عن الفكر الجمالي عند التوحيدي من الكلام على موقفه الفلسفي من الإنسان، ولا سيّما النفس الإنسانية، وسبل اكتساب المعارف لديها. إذ من المسلم به أن النشاط الجمالي والعلاقات الجمالية بالواقع أمران يخصان الإنسان وحده كائناً اجتماعياً، على الرغم من أن طبيعة الجمال مسألة يختلف فيها اختلافاً كبيراً. وإذا كانت هناك آراء تتحدث عن إحساس الحيوانات ببعض أنواع الجمال الحسي مشاركة بذلك الإنسان[1]، فإن صنع الجمال وإبداعه وقف على الإنسان وحده.

إن الحياة الحافلة المتعددة الجوانب التي عاشها التوحيدي أكسبته خبرة واسعة في النفس البشرية، وفهماً عميقاً للإنسان، مما جعله يدرك قيمة الإنسان الجوهرية فيرى فيه لبّ العالم الذي تقوم معرفته على معرفة الإنسان نفسه. فمعرفة العالم والأشياء كلها تنطلق في رأي التوحيدي من معرفة الإنسان نفسه، فإذا عرف الإنسان نفسه استطاع معرفة ما سواها، وإن لم يفعل فإنه حينئذٍ بمنزلة البهائم بل هو أسوأ منها وأكثر انحطاطاً، يقول التوحيدي: "زعمت الحكماء على ما أوجبه آراؤها ودياناتها أن من الوحي القديم النازل من الله قول للإنسان: اعرف نفسك فإن عرفتها عرفت الأشياء كلها، وهذا قول لا شيء أقصر منه لفظاً ولا أطول منه فائدة ومعنى. وأول ما يلوح منه الزّراية على من

[1] انظر (الهوامل والشوامل)، مسألة /٩٣ (ص/٢٣٠)، حيث يتساءل التوحيدي عن سبب تصاغي البهائم والطير إلى اللحن الشجي والجرم الندي.

جهل نفسه و لم يعرفها، وأخلق به إذا جهلها أن يكون لما سواها أجهل، وعن المعرفة به أبعد، فيصير حينئذ بمنزلة البهائم بل أرى أنه أسوأ منهما وأشد انحطاطا وسفالا"[١] فمعرفة العالم والإحساس به وفهمه واستيعابه والقدرة على التواصل مع الآخرين وتفهمهم وإدراك طبيعة مواقفهم ودوافع سلوكهم، كل ذلك إنما ينجم عن معرفة الإنسان نفسه وفهمها واستيعابها ووعي قدرتها وغوامضها.

فالتوحيدي يدعو الإنسان إلى معرفة نفسه ليستطيع معرفة الآخرين وليدرك طبيعة الحياة ومظاهرها من حوله، فمعرفة النفس هي السبيل الأولى والأساسية لمعرفة العالم واستيعابه وامتلاكه جماليا، ذلك أن معرفة الفرد الحقيقية للعالم لا تنطلق من معرفته لهذا العالم من خلال آراء الآخرين ومعرفتهم له، لأن الإنسان في هذه الحالة لا يكون مدركا وعارفا طبيعة العالم وإنما يكون مقلدا الآخرين في ذلك، وتحقيق وجود الإنسان لا يكون إلا من خلال إدراكه نفسه باعتبارها كائنا متميزا عن بقية النفوس، على الرغم من اشتراكها مع هذه النفوس في أمور كثيرة ـــ كما سنرى ـــ ومن ثم معرفة العالم معرفة متميزة من خلال معرفة نفسه وتمييزها عن الآخرين. على أن ذلك لا يشكل أي تناقض مع موقف التوحيدي من النفس الإنسانية فعلى الرغم من أن النفس الإنسانية لدى الفرد نموذج متكرر عند كل فرد، يستمد مقوماته وعناصره من النفس الكلية فإن النفس عند الفرد ليست هي النفس الكلية بعينها ولا منفصلة عنها مثل ذلك مثل الجسد عند الفرد فهو جزء من جسد العالم إلا أنه ليس كله ولا

---

[١] التوحيدي (الإشارات الألهية)، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي، القاهرة، ١٩٥٠(ص/٣٩٤).

منفصل عنه، فالفرد عندما يعرف نفسه فإنه يصبح قادراً على فهم النفّس الكلية، التي تتكون من مجموع مفردات الكون، لأن نفسه مشابهة لها وهي تعيش معها، وتستمد حقّها بالبقاء الأبدي من بقائها، يقول التوحيدي مشيراً إلى تلك العلاقة الوثيقة بين الإنسان وباقي مفردات الكون: "إنّ نفسك هي إحدى الأنفس الكليِّة، لا هي بعينها، ولا منفصلة عنها، كما أن جسدك جزء من جسد العالم، لا هو كله ولا منفصل عنه... ولو قال قائل: إن جسدك هو كل العالم لم يكن مُبْطلاً، لأنه شبيه به ومسلول عنه، وبحق الشبه يحكيه، وبحق الإنسلال يستمد منه، وكذلك النفس الجزئية هي النفس الكليّة، لأنها أيضاً مشاكهة لها، وموجودة بها، فبحق الشبه أيضاً تحكي حالها، وبحق الوجود تبقى بقاءها[1]".

وإذا كانت معرفة الذات مهمة في معرفة العالم فإن هذه الأهمية لا تأتي فقط من أن النفس عند الفرد من النفس الكلية، تتفاعل معها، وإنما أيضاً من أن الإنسان لبُّ العالم ومركزه "وهو في الأوسط، لانتسابه إلى ما علا عليه بالمماثلة وإلى ما سفل عنه بالمشاكلة، ففيه الطرفان: أعني فيه شرف الأجرام الناطقة بالمعرفة والاستبصار والبحث والاعتبار، وفيه صفة الأجسام الحيّة الجاهلة التي ليس لها ترشح بشيء من الخير، ولا فيها انقياد له، فما أحرى من هذا حدّه وشأنه ومقره ومكانه أن ينجذب إلى ما يعزُّ به ولا يذل، ويجد به ولا يفقد، وينال به ولا يخفق[2]"، وما يكون ذلك إلا من طريق معرفة الإنسان نفسه معرفة تقوده إلى معرفة العالم التي تقوده إلى معرفة الخالق.

---

(1) (الإمتاع) (٢/١١٤).

(2) (المقابسات) مقابسة/٦٨، (ص/٢٨٣).

فنظرية المعرفة عند التوحيدي تنطلق من معرفة العالم الصغير الذي هو النفس الإنسانية للوصول إلى معرفة العالم الكبير الذي هو الكون بجميع مفرداته، والعلاقة بين هاتين المعرفتين جدلية ترمي إلى معرفة موجد العالمين ألا وهو الذات الإلهية، يقول التوحيدي موضحا ذلك: "فمن أخلاق النفس الناطقة ــ إذا صفت ــ البحث عن الإنسان ثم عن العالم، لأنه إذا عرف الإنسان فقد عرف العالم الصغير، وإذا عرف العالم فقد عرف الإنسان الكبير، وإذا عرف العالمين عرف الإله الذي بجوده وجد ما وجد، وبقدرته ثبت ما ثبت وبحكمته ترتب ما ترتب"[١]. ويبدو أن هذه النظرية في المعرفة تقترب من الفكرة الصوفية القائلة بوحدة الخلق وأن الحق والخلق حقيقة واحدة لا تمايز بينهما إلا في وجوب الوجود الذي هو للحق خاصة، فالموجودات كلها تعود إلى أصل واحد، والاشتراك في هذا الأصل يجعل كل فرع من فروع الموجودات يحن إلى الأصل ويسعى إلى الاتحاد معه والرجوع إليه، ويتشابه في ذلك كل الموجودات، فإذا عرف الإنسان جزءا منها عرفها كلها وإذا عرفها كلها عرف المصدر الذي فاضت عنه ألا وهو الحق تعالى واجب الوجود.

ولا يتوقف التوحيدي عند دعوة الإنسان إلى معرفة نفسه بل يساعده في ذلك، فيعرض له خبرته في النفس الإنسانية. فالإنسان كائن حي ناطق يحده الموت والفناء[٢] مركب من الأخلاط الأربعة بنسب مختلفة(*)، وهو مكون من

---

[١] (الإمتاع)، (١/١٤٧).

[٢] انظر في تفسير ذلك ودلالته في المقابسة/٩١ من كتاب (المقابسات).

ثلاث قوى هي النفس الناطقة(العقل)، والنفس الشهوية(غريزة اللذة)، والنفس الغضبية: (الانفعال). والناطقة مقدمة على الشهوية والغضبية لأنها مركز الإدراك والتقويم والإدارة، وبها يعرف الحق من الباطل ويميز الحسن من القبيح، فهي بمثابة الملك الذي يجب أن يطاع. ولكن هذا لا يعني أن التوحيدي يهمل القوتين الأخريين: الغضبية والشهوية الضروريتين ــ في رأيه ــ للإنسان: الأولى لدفع العار وطلب الاقتصاص من الظلم، والثانية لحب المطاعم والمشارب واللذات وبهما قوام الحياة. وما على الإنسان ليكون فاضلا إلا أن يعادل بينهما ويجعل كل قوة منهما تأخذ مأخذها، وإن لم يفعل نقص، وكان نقصانه بحسب مقدار ترجيحه إحدى القوتين على القوة الناطقة، و لم يبق بينه وبين البهائم فرق، فالبهائم متساوية مع الإنسان "في جميع أجزاء التركيب إلا في النفس الناطقة التي بها صار مهيمنا على جمعها وسائسا قاهرا لها[1]"، و لم يصبح الإنسان مسؤولا عن أعماله فيثاب عليها أو يعاقب إلا لأنه انفرد بالنفس الناطقة دون الحيوان "ومن وصل إلى هذه الغاية من معرفة نفسه، لزمه أن يسوسها أحسن سياستها ويسلكها أرشد سبيلها، وأن يميز بين الخير والشر، فيتوخى محمودات الأمور، ويتوقى مذمومالها[2]". فمعرفة النفس لدى التوحيدي ليست دعوة فلسفية أو نظرية بل هو يضعها في خدمة وعي الإنسان للعالم وتمييزه بين الخير

(*) الأخلاط أو العناصر الأربعة هي: الماء والهواء والتراب والنار، وتسمى الأسطقسات. راجع (الإمتاع) (٢/٨٧) و(المقابسات) مقابسة /٩١.

[1] (الإشارات)، (ص/٣٩٥) وما بعدها.

[2] المصدر السابق.

والشر ليستطيع الاختيار بينهما، اختياراً قائماً على المعرفة التي هي أساس الحرية والقدرة على الفعل الذي به يمتاز فرد من آخر.

وليس غريباً أن يقدم التوحيدي النفسَ الناطقة على ما سواها، فالنفس الناطقة[١] جوهر إلهي، والإنسان لم يكن إنساناً بالروح بل بالنّفس، ولو كان إنساناً بالرّوح لم يكن بينه وبين الحيوان فرق، أما النفسان الأخريان: الغضبية والشهوية، فإنهما أشدُّ اتصالاً بالروح منهما بالنفس، والروح أشد اتصالاً بالجسد، فليس كل ذي روح ذا نفس، ولكن كل ذي نفس ذو روح، يقول التوحيدي "فأما النفس الناطقة فإنها جوهر إلهي، وليست في الجسد على خالص ماله فيه، ولكنها مدبِّرة للجسد، و لم يكن الإنسان إنساناً بالرّوح بل بالنفس، ولو كان إنساناً بالروح لم يكن بينه وبين الحمار فرق، بأن كان له روح ولكن لا نفس له. فأما النفسان الأخريان اللتان هما الشهوية والغضبية فإنهما أشدّ اتصالاً بالرّوح منهما بالنفس، وإنْ كانت النّفس الناطقة تدبرهما وتمدهما، وتأمرهما وتنهاهما... فليس كل ذي روح ذا نفس، ولكن كل ذي نفس ذو روح[٢]". والجسد معجون من الطينة، والنّفس مُدَبَّرة بالقوة الإلهية، والجسد فانٍ أما النَّفس فباقية خالدة[٣].

---

(١) النفس: هي تمام لجرم ذي آلة قابلة للحركة، وأيضاً هي جوهر عقلي متحرك من ذاته بعدد مؤتلف. انظر المقابسات، مقابسة(٩١/٣٧٢).

(٢) (الإمتاع)، (٢/١١٣).

(٣) (الإمتاع)، (٢/١١٤).

والنفس قوة كبيرة ترتفع عن الزّمان والمكان، وتتصل بالعلّة الأولى، فهي "علاّمة بالذّات درّاكة للأمور بلا زمان، وذلك أنها فوق الطبيعة، والزمان إنما هو تابع للحركة الطبيعية... ولما كانت النفس فوق الطبيعة وكانت أفعالها فوق الحركة أعني في غير زمان، فإذن ملاحظتها للأمور ليست بسبب الماضي ولا الحاضر، ولا المستقبل بل الأمر عندها في السّواء، فمتى لم تُعقها عوائقُ الهيولى والهيوليات، وحجبُ الحس والمحسوسات، أدركت الأمور وتجلّت لها بلا زمان[١]" فالنفس العاقلة عالمة بالقوة لأنها في الأصل من النفخة الإلهية التي وضعها الله في الإنسان عندما خلقه: "وإذْ قال ربُّك للملائكة إني خالقٌ بشراً من طين فإذا سوّيته ونفختُ فيه من روحي فقعوا له ساجدين"[٢] فالإنسان مركبٌ من نفسٍ وجسدٍ، وأشرف جزأيه النفس التي هي مصدر كل فضيلة، وبها وبعينها يرى الحقَ والباطلَ، والخيرَ والشرّ، والحسنَ والقبيحَ، أما جزؤه الآخر الذي هو الجسم فهو مركب من طبائع مختلفة متعادية على عكس النفس التي هي جوهر بسيط وقوة إلهية غنية بذاتها ولا هي متركبة من أجزاء متعادية متضادة[٣]، لذا وجب الاشتغال بها لأنها جزء باق، ولكنّ ذلك لا يعني إهمال القوتين الشّهوية والغضبية، فهاتان القوتان: "لو كان قهرُهما وحصرُهما واجباً على الإطلاق، لسقطا من أصل التركيب سقوطَ ما يُستغنى عنه، بل ما يُتحَرَّزُ منه، ولكن هناك ضرورة إلى الشهوة لاجتذاب المطاعم التي بها قِوَام البدن

(١) (الهوامل والشوامل)، مسألة/٣٣ (ص/٩٢).
(٢) سورة ص/٧٠.
(٣) (الهوامل والشوامل)، مسألة /٤ (ص/٢٧).

والارتكاب من لظى المناكح التي بها بقاء النسل، وضرورة أخرى إلى الغضب لدفع الظلم وإباء الضَّيم والأنفة من العار، والذّبّ عن الحريم، إلا أن تكون هاتان النفسان تحت طاعة النفس النّاطقة وسلطانها"[١].

ولمّا كانت حال الإنسان كذلك، وكانت أخلاقه مقسومة على ما رأينا فإنّ التوحيدي يدعوه إلى الارتقاء، ويوجب عليه بعد أن أدرك فضائلَ النّفس والعقل ورذائلَ الجسد والحس "أن يستكثر من الفضائل ليرتقي بها إلى درجات الإلهيين، ويُقل العناية بما يعوق عنها. ولما كان الشغل بالحواس وخصائص الجسم عائقاً عن هذه الفضائل والعلوم الخاصة بالإنسان استقبح أهل كل ملة الانهماك فيه وصرف الهمة والبال إليه وأمروا بأخذ قُوْتِه الذي لا بد منه في مادة الحياة، وصرف باقي الزمان بالهمة إلى تلك الفضائل التي هي السعادة[٢]". ولعل خير ما يبرز موقف التوحيدي من العَرَض والجوهر أو من الجسد والنفس إيراده أن بعض الوراقين كان يُشبِّه الحِسَّ بامرأة حسناء متبرجة جلست إلى شاب طرير، تراوده عن نفسه لنفسها وتبدي له محاسنها، أما العقل فكأنه شيخ عجوز قاعد على بعد ليس به نهضة للزحوف إليه ولكنه ينادي ويحرك رأسه يعد، ويلطف ويشفق ويحنو، ثم يتساءل: "فأين تأثير هذا الشيخ الهمّ المحطم من تأثير هذه الخالبة الغالبة المحتالة ؟ وهذا مع قلة إصغاء الشابّ إلى الشيخ وسيلانه مع هذه[٣] "فالعقل يدعو إلى ما يسعد الإنسان أما الحس فيدعو إلى ما يشقي الإنسان،

[١] (الإشارات)، (ص/٣٩٧).

[٢] (الهوامل والشوامل)، مسألة /٤ (ص/٢٨).

[٣] (المقابسات)، مقابسة/٤٢ (ص/١٧٤).

ولكن الإنسان يستجيب غالباً للحس أكثر مما يستجيب للعقل، وأي عجب بعد ذلك "من أن تكون النفسُ التي استعبدتها الشهواتُ الغالبة والعقيدةُ الرديئة والأفعالُ القبيحة معوقةً ممنوعةً من الصعود إلى معانقِ الفلك ومخارقِ النجوم وعالمِ الروح ومقعدِ الصدق ومقامِ الأمن ومحلِ الكرامة ومرادِ الخلد وبلدِ الأبد ومعانِ السرمد ؟" [١] فخضوع الإنسان لجسده واتباعه شهواته ورذائله معوّق له عن السمو والارتقاء بنفسه، فالخلود من شأن النفس الطّاهرة الزكية البعيدة عن مواطن الزلل، وهي تسوس الجسم وتحذف زوائده وتنفي فواضله، فإذا رأت "غُلْمَةً في الشهوية أخمدت نارها وإذا وجدت السَّرفَ في الغضبية قصّرت عنانها، فحينئذ يقومان على الصّراط المستقيم[٢]" ويعتدل أمر الإنسان ويصبح فاضلاً إلهياً.

إن التوحيدي ينطلق في نظريته المعرفية من منطلق صوفي فلسفي يعتمد على فكرة وحدة الخَلْق، فمعرفة العالم تبدأ من معرفة النفس البشرية التي هي روح الله منبجسة في الإنسان بتوسط العقل[٣] خليفة العلّة الأولى*، وبذلك يعطي التوحيديُ الإنسانَ المكانة الأولى في هذا العالم داعياً إيّاه إلى التّسامي عن طريق تغليب العقل على الجسد ذي الطبيعة الطينية، ليستطيع الوصول إلى معرفة

---

[١] (الإمتاع)، (١/٣٩).

[٢] (الإمتاع)، (١/١٤٨).

[٣] (المقابسات) مقابسة /٩١، في تعريف التوحيدي للنفس.

* العلة الأولى: هو مبدع الكل، متمم الكل، غيرُ متحرك، يشتاقه كل شيء سواه ولا يشتاق إلى شيء سواه. انظر المقابسات، مقابسة/٩١.

العالم الضرورية لمعرفة خالق العالم ومَصْدر الموجودات، ولكنه في ذلك لا يُغْفل الواقع الحسي أو يهمله، فالحسيات هي الأساس الذي ينطلق منه العقل أداة النفس في الوصول إلى العقليات[1]. والعالم في رأي التوحيدي فيض إلهي صادر عن مُوْجِد الموجودات، وغاية الإنسان في هذا العالم هي معرفة الله والوصول إليه[2] عن طريق معرفة الجزء الذي هو النفس والسمو والارتقاء بها، وذلك إنما يكون عن طريق المعرفة، وكل ابتعاد عن هذا الطريق يُبْعد الإنسان عن الله، وكلمّا تحررت النفس من سيطرة الجسد زادت قدرتها على الصعود إلى عالم الرُّوح حيث يستضيء العقل من العلة الأولى. فجمال النفس البشرية مستمد من جمال الله مصدر الموجودات، ووجودها من وجوده. على أن هذه الرؤية لم تكن رؤية سلبية تقوم على احتقار الحياة الحسية وإهمالها مطلقاً، كما أنها لا تقوم على التحليق في عوالم الخيال بعيداً عن الواقع الإنساني، بل إنها تقوم على الاعتدال في الحياة وعلى سيطرة النفس العاقلة على الجسد للوصول إلى درجة رفيعة من المعرفة تمكن صاحبها من تمييز الخير من الشر، والحسن من القبيح، وتعطيه القدرة على اختيار الأفضل، وتجعله إنساناً فاضلاً خيِّراً، يستضيء بنور العقل الذي به أصبح الإنسانُ إنساناً[3].

---

(1) المصدر السابق، مقابسة/٢٠، (ص/١١٦).

(2) انظر (الإمتاع) (١٣٥/٣) وكذلك (المقابسات)، مقابسة/٦٨، (ص/٢٨٣)، ومقابسة/٩٥، (ص/٣٨٨).

(3) لاحظنا أن التوحيدي يستخدم كلمة النفس بمدلولها الفلسفي المرادف للعقل، وليس بمدلولها الديني الذي حدّده القرآن الكريم بقوله في سورية يوسف/٥٣ (إن النفس لأمارة بالسوء إلا ما رحم ربي). أو كما في الآيات الأخرى الواردة في النفس.

إن التوحيدي يصدر في كل ما تقدم عن عقيدة دينية تنحو منحى صوفياً، وعن رؤية عقلية وفلسفية، استمدها من الأطر الاجتماعية والمعيشية والثقافية التي عاش فيها وطبعت حياته بطابع التصوف حيناً، وغلّبت عليها الفكر والعقل أحياناً أخرى. ومن ذلك الموقف المتوازن بين العَرَض والجوهر أو الجسد والنفس ينطلق التوحيدي في فهم الإنسان والعالم، ومن ذلك الفهم أيضاً ينطلق في فهم علاقات الإنسان الجمالية بمظاهر الحياة والواقع، وبخاصة مفهوم الجمال وطبيعته.

٢ ـ طبيعة الجمال

تقوم نظرية التوحيدي المعرفية على معرفة النفس التي هي جزء من كل، ولا بد لمعرفة الكل من معرفة الجزء، وإن كانت تلك المعرفة لا تقتصر على العقل أداة لها بل تعتمد أيضاً على الحس الإنساني أداة العقل في الإدراك والمعرفة. ولمّا كانت هذه النظرية تنطلق من أسس دينية صوفية قائمة على دعوة الإنسان إلى التسامي لمعرفة الخالق مُوْجِد الموجودات، عن طريق المعرفة، وإعلاء شأن العقل على الحواس، لأن العقل إنما يستضيء بالعلّة الأولى، فإن التوحيدي يرى العالم ويفسر وجود الأشياء فيه تفسيراً دينياً صوفياً يغلب فيه مفهوم الإله على مفهومي الإنسان والكون يذكرنا بنظرية المثل التي قال بها أفلاطون[١]. فالأشياء في نظر التوحيدي موجودة في هذا العالم على ضربين: "ضرب له الوجود الحق، وضرب له الوجود ولكن ليس الوجود الحق، فالأمور الموجودة بالحق قد أعطت الباقية نسبة من جهة الوجود، وارتجعت منها حقيقة ذلك"[٢]. فالموجودات التي نراها في هذا العالم لها

[١] انظر (الموسوعة الفلسفية المختصرة) (ص/٤٥) وأفلاطون عاش بين ٤٢٧-٣٤٧ ق.م

[٢] (المقابسات)، مقابسة /٢، (ص/٦٥).

نسبة معينة في هذا الوجود، فهي موجودة بالعَرَض أو بـــالعرض والجوهـــر معـــاً. فالمخلوقات ما عدا الإنسان موجودة بالعَرَض، أما الإنسان فهو موجود بـــالطرفين معاً. ولكن الموجود بالعرض لا وجود له على الحقيقة. وما الوجود الحق إلا للإنسان لأن وجوده بالجوهر منح وجوده بالعرض وجوداً ذا معنى به أصبح إنساناً وخليفة.

والموجودات كلها إنما تستمد جمالها من كونها، قبل أن تكون بـــالفعل، موجودة بالقوة في العلم الإلهي، فهي تستمد جمالها من جمال مصدرها الـــذي كانت في علمه قبل أن تكون. وهنا تبرز نقطة الإختلاف بين نظرة التوحيـــدي إلى طبيعة الموجودات وبين نظرية أفلاطون في عالم المثل. فـــأفلاطون يـــرى أن الجميل لا وجود له في هذا العالم بل هو موجود في عالم المثـــل، والجميـــل في الأرض إنما هو محاكاة للجميل في عالم المثل، ويستمد جماله منه، بينما يـــرى التوحيدي أن صفاتِ الله وأفعالَه هي المَثَل الأعلى في الحُسنْ وأنّ الأشياء كلـــها تستَمد جمالها من تلك الصّفات والأفعال. هذا الاختـــلاف بـــين التوحيـــدي وأفلاطون مصدره التأثير الديني الذي خضع له التوحيـــدي بينمـــا لا نجـــد أن أفلاطون قد خضع لمثل هذا التأثير. فبتأثير من الدين والجدل الكلامـــي حـــول طبيعة الله نجد التوحيدي يقرر أن صفات الله وأفعاله: "هي من الحسن في غاية لا يجوز أن يكون فيها وفي درجتها شيء من المستحسنات، لأنها هي سبب حُسْـــنِ كل حَسَن، وهي التي تفيض الحسنَ على غيرها، إذْ كانت معدنه ومبدأه، وإنمـــا نالت الأشياءُ كلها الحُسْنَ والجمالَ والبهاءَ منها وبها"[1]. فمصـــدر الجمـــال الأرضي هو الله، مثال الجمال، وخالق الوجود، ومثال الجمـــال لا ينشـــأ ولا

[1] (الهوامل والشوامل)، مسألة /٨ (ص/٤٣).

ينعدم، فهو خارج الزمان والمكان، والحركة والتغير غريبان عنه، وهو يفيض بالحسن على الأشياء كلها لأنها من معدنه، وصدرت عنه، وإنما استمدت الأشياءُ جمالَها منه، ولذلك فهي دائماً تتشوق إلى كماله، وتعشق جماله، وتسعى للتشبه به والاتحاد معه، فهذا العالم السفلي "مع تبدله في كل حال، واستحالته في كل طرف ولمح، متقبل لذلك العالم العلوي شوقاً إلى كماله، وعشقاً لجماله، وطلباً للتشبه به وتحققاً بكل ما أمكن من شكله."[١] إن موقف التوحيدي يذكرنا برأي أفلوطين الذي يرى أن العالم كان فيضاً إلهياً.[٢] وهو بذلك يتعد عن موقف أفلاطون في نظرية المثل، وسبب ذلك يكمن في التأثير الديني الذي خضع له أفلوطين ومن بعده التوحيدي.

ولما كانت جمالية الأشياء كلها مستمدة من الجمال الإلهي، فإن الوصول إلى هذا الجمال لايكون عن طريق الحواس، وإنما عن طريق العقل وحدَه، فالحواس مهالك مضلّة، والعقول ممالك مدلّة على الملك المالك[٣]، والعقل خليفة العلة الأولى، ومنها يستمد ضياءه[٤]، وهو يحكم في الأشياء الروحانية البسيطة الشريفة[٥]. فعن طريق العقل وحده يمكن الوصول إلى الجمال المطلق وخاصة أن مايستحسنه العقل فهو أبدي الاستحسان له، ومايستقبحه فهو أبدي الاستقباح

(١) (المقابسات) مقابسة/٢ (ص/٦٥).

(٢) انظر الموسوعة الفلسفية المختصرة (ص/٥٨) وأفلوطين عاش بين ٢٠٥-٢٧٠م .

(٣) (المقابسات)، مقابسة/٩٥(ص/٣٨٨).

(٤) (المقابسات)، مقابسة/١٠٦(ص/٤٦٧).

(٥) (الإمتاع)،(١/ ٢٢٠).

له، ولا يتغير ذلك بتغير الأحوال، فالعقل يستضيء بالعلة الأولى ولذا كانت أحكامه ثابتة مطلقة لاتتغير، وهو " إذا أبى شيئاً فهو أبدي الإباء له، لايجوز أن يتغير في وقت، ولايصير بغير تلك الحال. وهكذا جميع ما يستحسنه العقل أو يستقبحه. وبالجملة فإنّ جميع قضايا العقل هي أبدية واجبة على حال واحدة أزلية، لا يجوز أن يتغير عن حاله. وهذا أمر مسلم غير مدفوع، ولامشكوك فيه"[١]. ويضيف التوحيدي قائلاً: "وإنما الرَّيب والشّك والظّن والتَّوهم كلها من علائق الحس وتوابع الخلقة، ولولا هذه العوارض لما اغبرّ وجه العقل، ولاعلاه شحوب، ولبقي على نضرته وجماله وحسنه وبهجته"[٢]. فالجمال عند التوحيدي جمال مطلق، وسبيل الوصول إليه هو العقل وحده، وأي خطأ أو توهم في معرفة هذا الجمال مصدره تدخل الحس في الحكم، ولذا كان على الإنسان في رأي التوحيدي أن يغلّب العقل على الحس وأن يضع كلاً في موضعه، فلا يضع الحسَ مكان العقل، ولايضع العقلَ مكانَ الحس "ولو وفق لوضع كلّ شيء موضعه، ونسبه إلى شكله، ولم يرفع الوضيع محل الرفيع، ولم يضع الرفيع في موضع الوضيع"[٣].

وإذا كان التوحيدي يرى أن الجمال المطلق يُتوصل إليه بالعقل وحده، فإنه يرى أيضاً أن هناك نوعاً آخر من الجمال المادي الذي يدركه الإنسان عن طريق الحواس، وبشكل نسبي خاضع للتطور الاجتماعي في الطبع الإنساني والعادة

(١) (الهوامل والشوامل)،مسألة/١٤٧(ص/٣١٦).

(٢) (الإمتاع)،(٢/١٩١).

(٣) المصدر السابق.

الاجتماعية، وهذه أمور قد تتغير بتغير الأحوال والأسباب والزمان والمكان. فإذا كانت أحكام العقل أبدية فإنّ أمر الطبع الإنساني والعادة الاجتماعية متغير بتغير الأحوال والأسباب والزمان والعادات[٤]، وإذا كان جمال الجواهر جمالاً مطلقاً فإن جمال الأعراض من الأشياء المادية والأفعال الإنسانية أو قبحها جمال نسبي مقيد، مستمد من طبيعة ماتضاف إليه. فالأشياء المادية ليست جميلة وليست قبيحة على وجه الإطلاق وإنما هي جميلة في مكان وقبيحة في مكان آخر، وجمالها وقبحها لا يُستمدان من طبيعتها، وإنما من طبيعة ماتضاف إليه، فكل "ماكان قبيحاً في وقت دون وقت لايجوز أن ينسب إلى العقل المجرد وإلى أحكامه الأَوليّة الأزليّة. بل لايقال فيه إنه قبيح ولاحسن على الإطلاق، وإنما ينسب إلى الطباع والعادات، ثم يقال قبيح بحسب كَيت وكَيت، وحسن لِكَذا ولِكَذا مقيد غير مطلق، ولامنسوب إلى العقل المجرد."[٢]، "فأما الأمور التي تُستقبح مرة، وتُستحسن أخرى، وتتأبى تارة، وتُتقبل ثانية فإنما لها أسباب أُخر غير العقل المجرد. فإن السياسات أبداً يعترض فيها ذلك، وأمراض الأبدان والأمور غير الأبدية كلها أبداً معرضة للتغير، ويتغير الحكم بتغيرها، بل لا يجوز أن تبقى لازمة بحال واحدة، لأنها أبداً في السيلان والدثور للزوم الحركة إياها. والحركة نفسها هي تغير الأشياء المتحركة إذ كلها متغيرة وكذلك الزمان وماتعلق به هو يتغير بتغيره"[٣]. إنّ الجمال المطلق هو وحده الجمال الخالد الذي

---

[١] (الهوامل والشوامل)، مسألة/١٤٧(ص/٣١٦).

[٢] (الهوامل والشوامل)، مسألة/١٤٧(ص/٣٢٠).

[٣] (المصدر السابق)، (ص/٣١٧)

لايتغير ولايتبدل، أما الجمال المادي فجمال متغير متبدل، خاضع للزمان والمكان وللأسباب والعادات الاجتماعية وللطبع الإنساني، ولكنه على الرغم من ذلك يتجسد في صفات خاصة قائمة في الأشياء ذاتها هي الكمال والتناسب بين الأجزاء ويتبدى ذلك على أوجه في الكائن الحي، ولاسيما الإنسان باعتبار أن الحياة ينبوع الفرح ومصدر السعادة واللذة والكمال[١]، فالجمال المادي المحسوس "هو صورة تابعة لاعتدال المزاج، وصحة مناسبات من الأعضاء بعضها إلى بعض في الشكل واللون وسائر الهيئات"[٢]، وبشكل أعم يقدم التوحيدي تعريفاً للجمال المادي نقلاً عن مسكويه يقول فيه: إن الحسن " هو اعتدال ما، ومناسبة ما صحيحة بين أمزجةٍ وأعضاءٍ في الهيئة والشكل واللون وغيرها من الأحوال التي مجموعها كلها هو الحسن"[٣]. فالجمال المادي ذو صفات قائمة في الأشياء، هي التناسب بين الأجزاء والكمال فيها من شكل وهيئة ولون، ومجموعها الجمال، فإذا ماتوفرت هذه الصفات في شيء ما كان جميلاً. وبذلك يكون التوحيدي قد قدّم لنا تعريف الجمال المادي بعد أن كان قد عرض رأيه في أن إدراك هذا الجمال إنماهو إدراك نسبي خاضع لتطورات الزمان ولتغير الطبع والعادة الإنسانية.

من خلال ما تقدم نجد أن الجمال في رأي التوحيدي جمالان: مطلق غير خاضع للحركة والتغير، وهو يفيض عن الله واجب الوجود فهو مصدره وغايته،

---

[١] (المقابسات)، مقابسة/٥٤(ص/٢٢١).

[٢] (الهوامل والشوامل)، مسألة/٩٨(ص/٢٤٢).

[٣] المصدر السابق، وانظر كذلك، مسألة/٥٢ (ص/١٤٠).

ومادي نسبي يتصف بصفات خاصة قائمة في الأشياء الجميلة ولها وجود في عالم الأرض والواقع. والوصول إلى الجمال المطلق، وقف على العقل المجرد وحدَه الذي لايعتريه الملل ولايصيبه الكلل من معقوله أبداً، ولايطلب الراحة عنه بوجه، أما الاعتماد على الحس الذي يورث الملال وسرعة الضجر[1] فلن يوصل الإنسان إلى ذلك الجمال، بل هو على العكس يعيقه، ويقف حائلاً أمام الوصول إليه، أما إدراك الجمال المادي فهو نسبي خاضع للطبع الإنساني والعادة الاجتماعية وهو إنما يكون بوساطة الحواس والعقل.

وبعد أن يقرر التوحيدي طبيعة الجمال فإنه يربط مفهوم الجميل بمفهوم النافع الذي يؤدي غاية خيّرة تفيد الإنسان في علاقاته مع الواقع، إن إدراك الجمال المادي إدراك نسبي ولاسيما إدراك جمال الواقع ومظاهر العالم المحيطة بالإنسان والتي تخضع في جماليتها للنسبية، وهذه النسبية نابعة مما يقدمه الشيء من خير أو شر للإنسان. فالجمال والقبح لايطلقان على أي شيء إلاّ بحسب مايضاف إليه ذلك الشيء، وكل شيء يمكن أن يكون خيراً وأن يكون شراً، فإذا أدّى غاية خيّرة فهو جميل، وإذا أدى غاية شريرة فهو قبيح، فجمال الأشياء يكون بقدر ماتقدمه من خير، وقبحها يكون بقدر ما تقدمه من شر. إن العقل كما يقول التوحيدي ـ لا يستحسن ولا يستقبح شيئاً من الأشياء إلا بقرائن وشرائط، فأما هذا الفعل بعينه وحده فلا يتأباه ولايتقبله، ويضيف قائلاً: "وهكذا الحال في الأشياء التي تُعرف بالخير والشر، فإن كثيراً من الجُهال يعتقد

[1] (المقابسات)، مقابسة/٣٥(ص/١٦٠).

أن الأشياء كلهَا منقسمة إلى هذين. وليس الأمر كذلك. فإن اليسار والتمكن من الدنيا ليس بخير ولا شر حتى يُنظر في ماذا يستعمله صاحبه: فإن استعمل يساره وماله في الأشياء التي هي خير فإن يساره خير، وإن استعمله في الشر فهو شر. وكذلك كل شيء كان صالحاً للشيء ولضده فليس يطلق عليه أنه واحد منها، بل الأَوْلى أن يقال إنه يصلح لها جميعاً كالالآت التي يُصلح بها ويُفسد فإن الالآت لا توصف بأنها مُصْلِحَةٌ ولامُفْسِدَةٌ، ولاتُسمى أيضاً بالصلاح والفساد إلا بعد أن تستعمل.

فهكذا يجب أن يقال في الأمور التي تُستحسن أو تُستقبح في أحوال، وبحسب عادات إنها ليست حسنة عند العقل ولاقبيحة على الإطلاق حتى يتبين واضعها ومستعملها. فإن القصاص إذا وقع عليه هذا الأسم حسن لما فيه من حياة الناس، وإذا وقع عليه اسم القتل بغير هذا الاعتبار صار قبيحاً لما فيه من تلف الحيوان"[١].

إن التوحيدي، لا يقصر الربط بين مفهوم الجميل ومفهوم النافع على الجمالَ المادي وإنما، يمده إلى الجمال المطلق. فالخير الأمثل لديه هو إدراك الجمال المطلق ومصدره الله، وما الجمال المادي النسبي إلا وسيلة تُشوِّق إلى الجمال الأزلي وتُذكِّر به، وما على الإنسان إلا أن يسعى إليه ويُسَخِّر في ذلك كلَّ قواه وملكاته، يقول التوحيدي: "وأنا أعوذ بالله من صناعة لاتحقق التوحيد، ولاتدل على الواحد، ولا تدعو إلى عبادته والاعتراف بوحدانيته، والقيام بحقوقه،

---

[١] (الهوامل والشوامل)، مسألة/١٤٧ (ص/٣١٨).

والمصير إلى كنفه، والصبر على قضائه والتسليم لأمره"[١]. إن إدراك الخير الأمثل عند التوحيدي ليس من غير غاية بل هو أيضاً موظف لديه في خدمة الإنسان وسعادته، ذلك أن معرفة الجمال الأول ــ الله ــ تعطي الإنسان الراحة الداخلية، وتجعله يعيش في علاقات متوازنة مع الحياة تمكنه من التلاؤم مع الآخرين ومع ما في الحياة من مصاعب، فيصبر على ما في العيش من قسوة، مسلماً أمره لله تسليماً إيجابياً، يُشعره بالصحة النفسية والاستقرار الداخلي، ويبعده عن القلق الوجودي والخوف من المجهول، أما الجمال المادي في الواقع فهو يصل الإنسان بالجمال المطلق، لأن جمال الأشياء الأرضية مستمد من جمال الله وصفاته وأفعاله، لذا فهو يدل على الجمال الأزلي، ويُشوِّق إليه، ويبعث على السَّعي لنيله في العالم الآخر. فقد روى التوحيدي أن إبراهيم بن سيار النظَّام نظر إلى وجهٍ صبيح وألحَّ، فقيل له في ذلك فقال: "ولم لا أتأمل ماأستحسنه مما أحلَّ الله، وفيه دليل على صنعة الله تعالى، وفيه اشتياق إلى ماوعد الله تعالى"[٢].

ولما كان الجمال كمالاً في ذاته فلا بأس في الدعوة إلى عشق الجمال، فالعشق" تشوق إلى كمال ما، بحركة دالةٍ على صبوة ذي شكل إلى شكله"[٣]، إنه الحالة التي يكون فيها الإنسان العاشق ساعياً إلى الكمال، محققاً الاتحاد بين كمال نفسه والكمال الذي يتشوق إليه، ويراه متجسداً في المعشوق، وكذلك

---

[١] (الإمتاع)، (٣/١٣٥).

[٢] التوحيدي (البصائر والذخائر)، تحقيق د. إبراهيم الكيلاني، مكتبة أطلس دمشق ١٩٦٤، المجلد الثاني، القسم الثاني، (ص/٥٤٧).

[٣] (المقابسات)، مقابسة/١٠٦ (ص/٤٥٤).

المحبة التي تدفع المحبَّ إلى التعلق بالمحبوب والتحلي بهيئته لما يتمتع به من كمال يشهد فيه المحب. فالمحبة تدعو الإنسان إلى التسامي، لأنها تصدر عن العقل والنفس الفاضلة، على عكس الشهوة التي هي ألصق بالطبيعة والجسد[1] يقول التوحيدي داعياً الفتيان إلى العشق مبيناً فضائله على النفس: "اعشقوا وإياكم والحرام، فإن العشق يطلق لسان العيي، ويفتح جبلة البليد، ويسخّي قلب البخيل، ويبعث على التنظف، وتحسين الملبوس وتطيب المطعم، ويدعو إلى الحركة والذكاء وشرف الهمة"[2]، فوظيفة الجمال تطهير النفس الإنسانية وتزكيتها وإطلاق قدراتها الداخلية وإغناء معنى وجودها في هذا العالم وتمكينها من معرفة هذا العالم جمالياً واستيعابه استيعاباً إيجابياً، يزيد في وعيها وقدرتها على الحياة. وقد عملت قوانين الطبيعة الإلهية على دفع النفس نحو الجمال لتعشقه وتتعلق به، فوهبتها جمالاً وكمالاً خاصين، وصاغت بقية الموجودات، ولاسيما الجسد الإنساني، على نسب متفاوتة من هذا الجمال، وتعود هذه النسب إلى قدرة المادة الهيولية حاملة صور الموجودات على تلقي الجمال وتمثله "وهذا العجز في الهيولى ربما كان كثيراً، وربما كان يسيراً، وبحسب قوتها على قبول الصور يكون حسن موقع ما يحصلُ فيها من النفس"[3]. وقوانين الطبيعة لا تقصد الصور الناقصة بل تقصد أبداً الأفضل، ولكن المادة الرطبة التي تتكون منها الموجودات تأبى إلا قبول ما يلائمها من الصور، وعلى هذا فإن النفس إذا

---

[1] (الإمتاع)، (٣/١٠٥).

[2] (البصائر والذخائر)،(١/٤٣٢).

[3] (الهوامل والشوامل)، مسألة /٥٢ (ص/١٤١).

رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء مشاكلة لما فيها، سُـــرَّت، واشـــتاقت إلى الاتحاد بها، لأنها موافقة لما عندها، مطابقة لما أعطتها الطبيعة[١].

على أن التوحيدي يُنبّه على مخاطر المحبة إذا تمكنت من النفس وغلبت على العقل، فمن شأن المحبة "أن تغطي المساوئ، وتُظهر المحاسن إن كانت موجـودة، وتدعيها إن كانت معدومة"[٢]. لذا فإن الإنسان إذا أراد معرفة الحسن والقبيـــح فلا بد له "من البحث اللطيف عنهما حتى لا يجور فيرى القبيحَ حسناً والحســـن قبيحاً، فيأتي القبيح على أنه حسن، ويرفض الحسن على أنه قبيح"[٣]، وخاصـــة أن مناشئ الحَسن والقبيح كثيرة منها طبيعي، ومنها اجتماعي ومنها ديني ومنـــها فلسفي ومنها غرزي.[٤]

لقد مر بنا في أثناء حديثنا عن أسس الحياة الجمالية في عصر التوحيدي أن الفساد الخلقي انتشر وشمل معظم مظاهر الحياة الاجتماعية، ولا سيما الجمـــال، الذي تحول إلى وسيلة لإثارة الشهوات والمتع الحسية العنيفة، ولم يعبث الفســـادُ الخلقي بشيء كما عبث بمفهومِ الحب، فعمّ التهتكُ، وقام مبدأ اللـــذة وراج في بعض طبقات المجتمع، ولا سيما أهل الثراء والترف وعلـــى رأســـهم رجـــال السلطة. وإذا كان ذلك يسم العصر آنذاك فهو لا يعني أن جميع الناس في ذلـــك

---

[١] المصدر السابق.

[٢] (الهوامل والشوامل)، مسألة /٩ (ص/٤٤).

[٣] (الإمتاع) (١/١٥٠).

[٤] المصدر السابق.

العصر كانوا كذلك، بل إننا نجد حركة مضادة نشأت رداً على هذا الفساد، تمثلت باتجاه طائفة من أفراد المجتمع اتجاهاً زهدياً صوفياً بعيداً عن الدنيا وشهواتها. وقد كان التوحيدي واحداً من هؤلاء القلة الذين اتجهوا هذا الاتجاه الصوفي.

من هنا كان ترجُّح التوحيدي بين مفهومي الجمال المطلق والنسبي ودعوته إلى ذلك النوع المطلق من الجمال، فحقيقة الأشياء عند التوحيدي هي حقيقة إلهية، والجمال بالذات هو مبدأ الجمال في الموجودات جميعها وهو غايتها الأخيرة، ونحوه تتحرك بحركة متسامية لتحقيق وجودها وحقيقتها وجمالها. والجمال بالذات هو نفس الخير بالذات والحركة نحو الخير بالذات هي نفس الحركة نحو الجمال بالذات، فالإنسان الذي يعرف ذاته يجعلها خيّرة وجميلة لأنها تستمد جمالها من الجمال الإلهي، وتسعى إليه عن طريق تحررها من الشهوات والعواطف القبيحة الذميمة. والسعادة الحقيقية ليست هي اللذات التي يتمتع بها الجسد بل هي التي تقوم على التمتع بالوجود الحقيقي القائم على تحقيق الاتصال بموجِد الموجودات ومَصْدر جمالها. والتوحيدي لا يحرم اللذات الحسية بل يدعو إلى كبح جماحها، ويعتبرها وسيلة لتمكين الإنسان من الاستمرار في البقاء، ويرى أن الاستغراق فيها يسلب الإنسان السعادة التي تنجم عن التمتع بالوجود الحقيقي للنفس الإنسانية.

وفي رأي التوحيدي أن ما يوصلنا إلى الجمال المطلق هو جميع الموجودات والأشياء المادية التي يراها الإنسان ويحس بها، فهذه الموجودات جميلة، ولكنها تستمد جمالها من جمال الله وأفعاله وصفاته. فجمال الأشياء والموجودات كلها

مستمد من جمال الله الذي هو مبدأ الجمال ومصدره، ومظهر الجمال في هـذه الموجودات يتجسد في الكمال والتناسب بين أجزائها. فالجمال المادي هو التناسب بين الأجزاء من شكل وهيئة ولون، كما أن هذا التناسب مصدره الإنسان لأن الإنسان هو الذي يقيّم هذا التناسب، ولذا يجب أن يكون مقبولاً عند النفس وفي هذه الحالة فإن النفس تسعى له وتشتاق للاتحاد معه. وسعي الإنسان نحو هذا الجمال أو الكمال هو سعي نحو إدراك جماله الحقيقي الذي استمده من الجمال المطلق، وإدراكه لهذا الجمال يوصله إلى إدراك الجمال الإلهي المطلق. ولكن سعي الإنسان نحو إدراك الجمال الحقيقي للأشياء المادية هو سعي بالحواس ولذات الجسد، ولذا فإن على الإنسان أن يحد منها، ليستطيع عن طريق السمّو بعقله ونفسه إدراك جمالها الحقيقي، الذي يؤدي به إلى معرفة الجمال المطلق مَصْدر الجمال الأرضي. ولكن إدراك الإنسان للجمال المادي هو إدراك نسبي وذلك لتأثر الإنسان بمزاجه الخاص ولخضوعه للمؤثرات الاجتماعية المتغيرة بتغير الزمان والمكان. ولابد للإنسان من اللجوء إلى العشق أو الحب المتسامي عن الشهوة الجسدية، ليسمو بنفسه، ويضيئها، ويدفع بها إلى الكمال الذي تراه في المحبوب فتتشوق إليه، وتنجذب نحوه كما ينجذب الحديد نحو المغناطيس.[1] فالحب وسط بين طرفين: المحب والمحبوب، وهو سعي المحب إلى الحصول على المحبوب الجميل الكامل، فالحب تشوُّق إلى كل شيء كامل يثير في النفس الرْغبة في امتلاكه، والاتحاد به، والتشبه به[1]. والحب لا يكون طلباً للمحبوب ذاته،

[1] (المقابسات)، مقابسة /٦٦ (ص/٢٧٧).

[1] المصدر السابق مقابسة /١٠٦ (ص/٤٥٤) و(الهوامل والشوامل) مسألة /٥٢، (ص/١٤٢).

بل لشيء أعمق منه وأبقى وأخلد، أما تشوق النفس إلى الطبيعيات ـ والإنسان مكون من نفس وجسد ـ فغلط كبير وخطأ عظيم، لأنها تنتكس من الحال الأشرف إلى الحال الأدون، فهي لا تستطيع الاتحاد ـ لطبيعتها ـ مع جسد المحبوب، بل إن جسدها الموافق لطبيعة جسد المحبوب لا يستطيع تحقيق الاتصال معه على سبيل الاتحاد بل على طريق المماسة[٢]، التي هي اتحاد جسماني بحسب استطاعتها. وهي إنما تكمل بالمعقولات ولا تشرف بالمحسوسات.[٣]

فالجمال إذن عند التوحيدي هو التعالي ذاته، وهو الوصول إلى الكمال. إن الجمال المطلق عنده لا يوضع في مستوى الحياة فهو أسمى من هذا العالم، ويعلو عليه، ولكي ندركه علينا أن ندرك جوهر الجمال في الأشياء المحيطة بنا في العالم، ولا بد لذلك من العقل، والجميل في الأرض إنما يكون كذلك لارتباطه بالجمال المطلق. فالجمال المطلق عند التوحيدي موضوع خارجي وليس ذاتياً تخلعه النفس على الأشياء التي تراها جميلة. ولا يكون الشيء جميلاً إلا إذا كان متناسباً في أجزائه كاملاً خيّراً، مما يجعل النفس تميل بطبعها إليه، وتتحرك نحوه، وتعشقه، وتسعى إلى الاتحاد به، رغبة في الوصول إلى الجمال الأول. أما ماهية الجمال المطلق فتوجد في الذّات الإلهية التي هي الجمال الذي يضيء عالم الجمال الأرضي، كما ينير المعشوقُ العاشقَ. فالجمال في ذاته غير محسوس، ولكنه وحده الجدير بأن يسعى الإنسان إلى الإقتراب منه عن طريق العقل والسمو بالنفس مشفوعين بالعشق والمحبة.

---

[٢] (الهوامل والشوامل)، مسألة /٥٢ (ص/١٤٢).

[٣] المصدر السابق.

الفصل الثاني

الإبـــداع الفنـــي

١ـ طبيعة الإبداع

٢ـ الإلهام والعمل والعلاقة بينهما

٣ـ العمل الفني بين الإلهام والرَّوِيّة

٤ـ الإبداع والتطبيق

من الأمور المسلم بها في علم الجمال النظري أنّ الإحساس بالجمال يسبق إدراكه وتفسيره، إذْ لا بد للإنسان من أن يعيش أولاً الإحساس الجمالي الذي يتركه في النفس الإنسانية الشيء الجميل، لينتقل فيما بعد إلى تفسير هذا الإحساس ومعرفة أسبابه، وتحليل الخصائص التي توفرت للشيء الجميل، حتى جعلته يثير في النفس الإنسانية تلك الأحاسيس والمشاعر. ومحاولة التفسير هذه تعني الرغبة في إدراك طبيعة الإحساس الجمالي وطبيعة الجمال نفسه، فعندما ينتقل الإنسان من مجرد المعاناة الجمالية المباشرة إلى تحليل مشاعره وأفكاره تُجاه الجمال، يكون قد أصبح في مجال علم الجمال النظري.

ولا شك في أن عملية الإبداع الفني جزء هام في علم الجمال النظري، وقد أثارت اهتمام المفكرين وعلماء الجمال، منذ أن وُلد هذا العلم، وبقدر الاختلاف بين المفكرين والفلاسفة وعلماء الجمال حول طبيعة الجمال، كان الاختلاف بينهم حول الإبداع الفني. وفي رأينا أن هذا الاختلاف، إنْ حول طبيعة الجمال أو حول الإبداع، إنما نشأ عن الظروف الاجتماعية والفكرية والثقافية المختلفة التي عاشها هؤلاء المفكرون والفلاسفة وعلماء الجمال، فالجمال واحد لا خلاف فيه وإنما يكمن الخلاف في تذوقه والإحساس به، إذْ

إن هذا التذوق نسبي خاضع للظروف المختلفة التي يعيشها الإنسان. وكذلك عملية الإبداع الفني هي حاصل مجموع القوى الإنسانية التي تجتمع لدى الإنسان المبدع نتيجة القدرات الفردية والآثار الاجتماعية، وتبرز بشكل محسوس في عملية إبداع فنّي تبدو للناظر إليها في ساعة ولادها وكأها قدرة خارقة تحوّل الإنسان إلى فنان مبدع يأتي بالأعاجيب، من غير أن يكون له في هذه العملية دخل أو أثر، وهذا ما حاول كثير من الفنانين إشاعته في محاولة للإدهاش وللإيحاء بعدم وجود قيمة للعمل والعلم إزاء الإلهام.

والإبداع الفني، بإطلاق، يقصد منه كل ما ينتجه الإنسان من فنون، لا يختلف في ذلك الأدب عن الموسيقا عن بقية الفنون، فأنواع الفنون ما هي إلا وسائل مختلفة للتعبير عن إحساس الإنسان بالجمال وتعامله مع مظاهر الواقع الطبيعي والبشري.

ومن الطبيعي أن يرتبط الإبداع الفني في حضارة من الحضارات بمفهوم الجمال فيها. وذلك لأن كلا المسألتين ترتبطان بنظرية المعرفة في تلك الحضارة، ولذلك فإن طبيعة الإبداع عند العرب ـ المسلمين في القرن الرابع الهجري، كما يقدمها التوحيدي ترتبط بمفهوم الجمال عندهم.

١ ـ طبيعة الإبداع

أعتقد أننا نستطيع أن نرى في النّص التالي ما يمكن اعتباره تلخيصاً لآلية الإبداع التي فُضِّل بها الإنسان على سائر الحيوان. يقول أبو سليمان المنطقي: "ذكر بعضُ البحّاثين عن الإنسان أنّه جامعٌ لكلّ ما تفرّقَ في جَميع الحيوان، ثم

زاد عليها وفضل بثلاث خصال: بالعقل للنظر في الأمور النافعة والضارة؛ وبالمنطق لإبراز ما استفاد من العقل بوساطة النظر؛ وبالأيدي لإقامة الصناعات وإبراز الصور فيها مماثلة لما في الطبيعة بقوة النفس[١]". فالصناعة ، والإبداع الفني صناعة، وقف على الإنسان دون الحيوان. وإنما يمتاز الإنسان من الحيوان بالقدرة على العمل القائم على المعرفة، وقد يشترك الحيوان مع الإنسان في الشعور ببعض أنواع الجمال والاستجابة له[٢]، إذ إن الإحساس بالجمال وقف على الحس المشترك بين الحيوان و الإنسان، أما الصناعة وإبداع الجمال فهما وقف على الإنسان الذي يجمع كل القوى الغرزية الموجودة لدى الحيوان، ويزيد عليها بامتلاكه أدوات الإبداع الفني الأساسية: العقل والمنطق والأيدي التي يتحد بعضها ببعض لإقامة الفنون وإبراز الصور فيها مقلدة لما في الطبيعة مستعينة بالنفس الإنسانية.

لقد كان التوحيدي ومعاصروه يعلون من شأن العقل، ويعولون عليه في معرفة الخير والشر، والتمييز بين الحسن والقبيح، ويرون أن الحس حاكم مرتش، وعامل من عمال العقل يجور مرة ويعدل مرة، وعلى العقل أن يتدبره، "ومتى استشير الحس في قضايا العقل فقد وضع الشيء في غير موضعه، ومتى استشير العقل في أحكام الحس فقد وضع الشيء في موضعه[٣]". والعقل مصدر المعرفة

---

[١] (الإمتاع)، (٤٣/٢).

[٢] (الهوامل والشوامل)، مسألة /٩٣ ص/٢٣٠.

[٣] (الإمتاع)، (١٣٦/٣).

وبه يقوم العمل ومتى عدمه الإنسان فقد سقط عنه التكّليف وصار كالحيوان[١]. والحس مضطرب لأن منشأه الأعَراض المتغيّرة، أما العقل فثابت لأنه يستملي من الحق[٢]. ومن شأن الحس التَّهيُّج ومن شأن العقل السكون[٣]، فالعقل هو الأداة الأولى للمعرفة والإدراك، ولا بدّ منه للإنسان كي يدركَ طبيعة الأشياء أو ليؤدي عملاً واعياً. وبوساطة العقل يستطيع الإنسان أن يتميّز من الحيوان، ويعرف الحَسَنَ من القبيحِ، والنَّافِعَ من الضّارِّ. ولكن هذا لا يعني أن الحِسَّ لا أثر له، فقد رأينا أن التوحيدي إذْ يُعلي من شأن العقل فإنه لا يُسْقِط أثر الحس مطلقاً. إذْ لا بدّ للعقل من الحسِّ، فالحسِّيات معابر للعقليات، ولكن يجب على العقل أن يسيطر على الحس، ويُحسِن توجيهه وخاصة لأن الإنسان بالحس أكثر منه بالعقل[٤]، فالإنسان "بين طبيعته ــ وهيَ عليه ــ ونفسه ــ وهي له ــ منقَسِمٌ؛ فإنْ اقتبَسَ من العَقْل، قَوَّى نُورُه ما هو له من النَّفْس، وأَضْعَفَ ما هو عليه من الطبيعة، فإنْ لم يكن يَقْتَبِس بقيَ حيرانَ أو مُتهوِّراً[٥]".

إنّ التوحيدي لا يفصل بين العقل والحس، فكلاهما ضروري للحياة الإنسانية، وللمعرفة والعمل معاً، وإذا كان يدعو إلى سيطرة العقل على الحواس فإنه يضيف أن العقل لا يستطيع أن يعمل إذا لم يعتمد على الحواس، فالحواسُّ

---

[١] (مثالب الوزيرين)، ص/٢٢.

[٢] (الإشارات الإلهية)، ص/١٦٩.

[٣] (الإمتاع)، (٨٣/٢).

[٤] (الإمتاع)، (٢١٧/١).

[٥] (الإمتاع)، (٤٣/٢).

عمالُه، ولا بد للمَلِكِ من عُمَّال، على أن أخصّ هؤلاء العمال بالعقل هما: السمع والبصر، "لأنهما خادما النَّفْسِ في السرِّ والعلانية، ومؤنِساها في الخَلْوة، ومُمِدّاها في النَّوم واليَقَظة"[١].

وليست هذه الرتبة لشيء من الحواس الأخرى، بل الباقيات آثارها في الجسد الذي هو مطيّة الإنسان، وفي ذلك يوافق التوحيديَ علماءُ الجمال في العصر الحديث في تمييزهم بين الحواس العليا للإنسان وبين الحواس الدنيا، فالحاستان العلياوان السمع والبصر هما الحاستان الجماليتان، لأنهما تقومان على خدمة العقل والنّفس، أما الحواس الدنيا فهي باقي الحواس لأنها تقوم على خدمة الجسد ومساعدته في البقاء حياً، فهي أقرب إلى الغريزة.

فالعقل والحواس، ولا سيّما العليا، ضرورية للإنسان في التذوق الجمالي وفي الإبداع الفني، فالحواس تقدم للعقل المادة الأولية وتصله بالأشياء وبظواهر الواقع المحيط به، والعقل يقوم بالتحليل واتخاذ المواقف، ولكنه بعد ذلك يحتاج إلى أدوات، يُبْرِزُ مواقفَه من خلالها، ويُجسِدُها في علاقاته مع الواقع. هذه الأدوات هي النُّطق والأيدي: النُّطْق لإبراز المواقِف النظرية وللإبداع في مجال الفنون القَوْلِيّة، والأيدي لتجسيد المواقف النظرية في أعمال محسوسة وللإبداع في سائر الفنون الأخرى. فاليد أداة الإبداع يوجهها العقل، ولا قيمة لها من غيره، كما أنه عاجز دونها، فالعلاقة بينهما جدلية باعتبار أن اليد تزيد من خبرة الفكر كما أن الفكر يُوَجّه اليدَ ويزيد من خبرتها وقدرتها على تنفيذ ما يمليه عليها.

---

[١] (الإمتاع)، (٨٣/٢).

وإذا كان التوحيدي يلخص في ذلك طبيعة الصناعة البشرية، والإبداع الجمالي جزء منها، ويجعلها وقفاً على الإنسان لتمتعه بالعقل وبالأيدي، فإنه لا ينسى أنّ الإنسان في هذه الصناعة يهدف إلى إبراز الصور، مقلّداً فيها الطبيعة معتمداً على النفس الإنسانية. فما الطبيعة وما علاقتها بالنفس، وما الصلة بينهما وبين الصناعة أو الإبداع ؟

ما الطبيعة التي يقلدها الصانع ؟ إنها كما يقول أبو سليمان المنطقي: "اسمٌ مُشْتَركٌ يدلُّ على معانٍ أحدها ذات كل شيء عَرَضاً كان أو جَوْهَراً*، وبسيطاً كان أو مُركّباً"[١] ويعرِّفها في مكان آخر بقوله إنها "صورةٌ عنصريةٌ ذاتُ قوتين، متوسطةٌ بين النَّفْسِ والجَرَم**، لها بَدْءُ حركةٍ، وسكونٌ عن حَرَكةٍ"[٢]. فطبيعة كل شيء هي ذاته وصورته العنصرية المادية التي يتكون منها بسيطاً كان أم مركباً، وهي موجودة في الوسط بين قوّة النفس وقوّة المادّة التي تتركب منها، لذا فهي تستمد القدرة على الحركة من النفس وتستمد العجز عن الحركة، السكون، من المادة، فهي قادرة بالنفس عاجزة بالمادة. أما النفس فهي أعلى شأناً من الطبيعة، لأن النفس جوهر إلهي يستمد وجودَه ونورَه من ذات الله، على حين أن الطبيعة جوهر بسيط واقع بين قوة النفس وسكون المادة المكوّنة

* الجوهر: هو القائم، الحامل للأعراض، لا تتغير ذاته، موصوف واصف، انظر (المقابسات)، مقابسة /٩١ (ص/٣٧١)، والعرض عكس الجوهر.

(١) (المقابسات)، مقابسة /٧٩ (ص/٣١٦).

** الجرم: هو ماله ثلاثة أبعاد: طول وعرض وعمق، انظر المصدر السابق.

(٢) (المقابسات)، مقابسة /٩١ (ص/٣٧٣).

لها. ولقد مرّ بنا أن الموجودات على نوعين، نوع له الوجود الحقيقي، وهو الموجود بالقوّة، ونوع له الوجود غير الحقيقي، وهو الموجود بالفعل. والموجودات الأرضية الموجودة بالفعل هي صورة الموجودات العلوية ذات الوجود بالقوة بإرادة الذّات الإلهية، ومنها تستمد حقيقة وجودها. والطبيعة هي "قوةٌ إلهيّة سَاريةٌ في الأشياء واصلةٌ إليْها عاملةٌ فيها"[1] متوسطة بين الموجودات على الحقيقة، والمادة التي تتشكل منها الموجودات على غير الحقيقة، أو هي متوسطة بين الجواهر العلوية، والأعراض الأرضية، فهي قوة مُجسِّدةَ، تَقبَل الصُّورَ الكاملة من النفس العليا، وتنقلها إلى العناصر الأولية ،المادة، لتتشكل هذه المادة على مثال الصور الكاملة، مكوِّنة بذلك الموجودات الأرضية. فالطبيعة تقع تحت تأثيرين، تأثير الجواهر العلوية، وتأثير المادة المكوِّنة للموجودات التي تتلقى الصور من الطبيعة وتتشكل على مثالها. ولمّا كانت النفس الإنسانية جوهراً إلهياً فإنّ التوحيدي يرى أن الطبيعة باستملائها من الذّات الإلهية إنما تستملي أيضاً من النفس الإنسانية، وإذاً فالطبيعة دون النفس، ومنها تقبل الصور الكاملة وتقوم بنقل هذه الصور إلى المواد والعناصر الأولية المكوّنة للموجودات في عالم الأرض، فأصل الموجودات يعود في صوره إلى الصور الكاملة للنفس والتي تقبلتها الطبيعة، ونقلتها إلى المواد لتتشكل على مثالها وبحسب استعدادها لتقبُّل الصور الكاملة، والإحساس بالجمال والسعي إليه إنما هو في الحقيقة نوع من سعي النفس نحو الكمال الذي تراه في الأشياء، ويذكرها بكمالها الخاص بها وهو مصدر الكمال الأرضي، كما سنرى في حديثنا عن التذوق الجمالي: يقول

---

[1] (الإمتاع)، (٢/٣٩).

مسكويه: "إنَّ الطَّبيعةَ مُقْتَفِيةٌ أفعالَ النَّفْس وآثارها، فهي تعطي الهَيُولى* والأشياءَ الهَيُولانيّةَ بحَسبِ قُبُولِها، وعلى قدر استعْدَادها وتحكي في ذَلك فعـــلَ النَّفْــس فيهاـــ أعني في الطبيعة ـــ ولكنَّها هي بسيطةٌ فتَقْبَلُ من النَّفْس صُوَراً شَـــرْيفَةً تَامَةً[١]". تلك هي طبيعة العلاقة بين النفس والطبيعة، وهي طبيعة ترتبط بالفكرة الدينية ـــ الفلسفية للوجود عموماً. وهي نفسها تؤسس العلاقة بين الطبيعـــة والصناعة أو الإبداع الفني.

ما الصناعة ؟ .. يجيب التوحيدي عن هذا السؤال بقوله: "بالإطلاق هـــي قوة للنفس فاعلة بإمعان مع تفكّرٍ ورويّةٍ، في موضوع من الموضوعـــات، نحـــو غَرَضٍ من الأَغْراض"[٢].

فالصناعة، أو الإبداع الفني، هي قدرة النفس البشرية على الفعل، المشفوع بالتفكير والتأمل، السّاعي نحو غاية معينة، وقد رأينا علاقة الصناعـــة بـــالعقل وبالأيدي، وسعي الصناعة إلى تقليد الطبيعة بإبراز الصور المماثلة لها، فـــالإبداع عمل إنساني عاقل، يهدف إلى تقليد الطبيعة، والصوغ على مثالها، ولكن الطبيعة إبداع إلهي، لذا "لم يجز أن تكون الصّناعة مُسَاْويةً لها، كما لم يَجُزْأَنْ تكـــون مُسْتَعْلِيةً عليها، لأن الصّناعة بشريةٌ مستخرَجةٌ من الطبيعة التي هي إلهيّـــة، ولا سبيل لقوةٍ بشريةٍ أن تنال قوةً إلهية بالمساواةِ"[٣] ويضيف قائلاً: "إنّ الطبيعة فوق

* الهَيُولى: هي قوة موضوعة تحمل الصور منفعلة، انظر(المقابسات)، مقابسة /٩١. ص/٣٧١.

[١] (الهوامل والشوامل)، مسألة /٥٢ ص/١٤٠.

[٢] (المقابسات)، مقابسة /٩١، ص/٣٦٧.

[٣] (الإمتاع)، (٢/٣٩).

الصناعة، وإن الصناعة دون الطبيعة، وإن الصناعة تتشبه بالطبيعة ولا تكمل، والطبيعة لا تتشبه بالصناعة وتكمل"[١].

فالإبداع يهدف إلى إبراز صور وموضوعات مشابهة للصور والموضوعات الموجودة في الطبيعة، ولكن هذا الإبداع لا يستطيع مطلقا أن يقترب في كمال موضوعاته من كمال موضوعات الطبيعة التي يقلدها، فالطبيعة هي المثال الذي يحتذى ويقلد بالنسبة إلى الإنسان المبدع، ولكن النموذج المقلد يبقى دائما دون المثال المقلد، وهو يسعى للتشبه به، ولكنه لا يصل درجة الكمال في هذا الشبه، بل يبقى ناقصا، وليس ذلك بدعا فالمثال المقلد يستمد كماله من الذات الإلهية التي أبدعته.

الإبداع إذن عمل إنساني يحاول محاكاة الطبيعة وخلق صور على شاكلتها بمساعدة العقل والأيدي، فالعقل ينبوع العلم أما الطبيعة فهي ينبوع الإبداع[٢]. وحال الإبداع في ذلك كحال الطبيعة مع النفس "لأن نسبة الصناعة إلى الطبيعة في اقتفائها كنسبة الطبيعة إلى النفس في اقتفائها إياها"[٣]. وإذا كانت الطبيعة بالإطلاق فوق الصناعة، فإن هناك طبيعة تحتاج إلى الصناعة، تلك هي الموهبة، أو المقدرة الطبيعية التي يملكها الإنسان؛ الموهبة الطبيعية التي تولد مع الإنسان، فالصوت الشجي موهبة طبيعية، وهو فوق الصناعة، لأن الإنسان مهما حاول إيجاد مثيل له عن طريق الآلات فإنه لا يستطيع أن يبلغ كماله وأثره في النفس،

---

[١] المصدر السابق.

[٢] (الإمتاع)، (١/١٤٤).

[٣] (الهوامل والشوامل)، مسألة /٥٢، ص/١٤٢.

ولكننا مع ذلك نرى أنَّ هذه الموهبة الطبيعية تحتاج إلى الصقـــل، والتدريـــب، والتنظيم، وذلك إنّما يكون عن طريق الصناعة التي تستملي من النَّفس والعقـــل بمساعدة الحواس العليا، وتملي على الموهبة الطبيعية. وقد رأينا أَنَّ الطبيعـــة دون النفس، وأنها تعشقها وتقبل آثارها "فمن ها هُنا احْتاجَتْ الطَّبيعَةُ إلى الصّناعـــةِ لأَنَّها وَصَلَتْ إلى كَمَالِها مِنْ ناحيةِ النَّفس النّاطِقة بواسطةِ الصِّناعة الحاذقة الـــتي من شأنها استملاء ماليس لها، وإملاء ما يحصلُ فيها، اســـتكمالاً بمـــا تَـــأْخُذ. وإكمالاً بما تُعطي"[1]، هذا ما يجيب به أبو سليمان عن سؤالٍ أُثِيْرَ حول الصَّوت الشجيّ، لماذا احتاج إلى مَنْ يُعْنى به، ويُخرِّجه، ليُصْبحَ آية، ويَصِيْر فِتْنَة. إن هذا الجواب يشيد بدور العلم والعمل في صقل الموهبة الطبيعية، وتحويلها إلى موهبـــة فَنِّيَّة. فالموهبة الطبيعية لا تكفي وحدها لتجعل من الإنسان الموهوب فناناً قـــادراً على الإبداع، ولا بُدّ لها من العمل أو الصناعة الحاذقة، التي يوجهـــها العقـــل، لِتُصْقَل وتُهَذَّبَ وتَتَحول إلى مَوْهِبَةٍ فَنيِّة.

وهكذا نرى أن الحلقة الإبداعية قد أُفْرِغَت، فالنفس العليا تُعطي الطبيعـــةَ الصورَ الكاملةَ، وتنقلُ الطبيعة هذه الصورَ إلى المّادة، التي تتشكل على مثال تلك الصور وبحسب استعدادها لتقبل الكمال. وتأتي الصناعة لتقلد الطبيعة في إبـــراز صورٍ تشابه صور الطبيعة مستعينة على ذلك بقوة النفس والعقـــل، وبمســـاعدة الأيدي والحواس العليا، فالطبيعة دون النفس، والصناعة دون الطبيعـــة، وهـــي

[1] (المقابسات)، مقابسة /١٩، ص/١١٤، والطبيعة في هذا النص يقصد بها الموهبة الطبيعيـــة، وذلك يفهم من مناسبة النص.

تسعى للتشبه بها بقوة النفس، وبهذا المعنى يصبح الإبداع نوعا من محاكاة المحاكاة التي تقوم بها الطبيعة للجواهر العليا الموجودة بالقوة.

إن الإبداع هو محاكاة الإنسان الطبيعة بمساعدة النفس والعقل وبوساطة الأيدي، أما الموهبة الطبيعية لدى الإنسان، فلا يمكن لها أن تجعل من صاحبها فنانا إلا إذا صقلت وهذبت عن طريق العقل أداة المعرفة الأولى، تلك الأداة التي تستعين بالحواس، ولاسيما السمع والبصر أخص الحواس بالعقل. وبذلك يقول التوحيدي بوجود الموهبة الطبيعية عند الإنسان، ولكنه يرى أن هذه الموهبة لاتصبح موهبة فنية إلا عن طريق العلم، والمعرفة، والممارسة، وهو بذلك يقترب بنا من الحديث عن طبيعة الإلهام الذي يقترن بالموهبة، وعن علاقته بالعمل.

٢ـ الإلهام والعمل والعلاقة بينهما

يعتمد الإبداع على النفس والعقل والأيدي، فهو نشاط إنساني، عقلي، واع يهدف إلى غاية ما. ولكن هذا النشاط إذا مارفد بالإلهام أصبح العمل أرقى وأجدى وأنفع، وعندما يكون الإبداع عملا عقليا واعيا فإن ذلك لاينفي دور الالهام الذي يعد قوة تأتي بعد العقل وتضاف إليه. فالعقل أولا ومن ثم الإلهام، إذ: " لما كان الحيوان كله يعمل صنائعه بالإلهام على وتيرة قائمة، وكان الإنسان يتصرف فيها بالاختيار، صح له من الإلهام نصيب حتى يكون رفدا له في اختياره،.. إلا أن نصيب الإنسان من الإلهام أقل، كما أن قسط سائر الحيوان من الاختيار أنزر؛ وثمرة اختيار الإنسان إذا كان معانا بالإلهام أشرف وأدوم

وأجدى* وأنفع وأبقى، وأرفع من ثمرة غيره من الحيوان إذا كان مرفودا بالاختيار، لأن قوة الاختيار في الحيوان كالحلم، كما أن قوة الإلهام في الإنسان كالظل"(١). فسلوك الحيوان سلوك غرزي، لا أثر للعقل فيه، وهو يقوم بكل حركاته وتصرفاته نتيجة استجابة غرزية، تفرضها عليه طبيعته الحيوانية التي اكتسبها من طريق الوراثة، ذلك أنه لا يملك عقلا يعينه على الاختيار. والتوحيدي يستخدم كلمة الإلهام في هذا النص بمعنى الغريزة الطبيعية التي تولد مع الكائن الحي ولا يكتسبها عن طريق الممارسة، وهي تجعل النوع الواحد يسير كله على وتيرة واحدة لاتتغير. فهي أقرب إلى السلوك البدائي الذي يملكه الحيوان ويعتمد عليه في حياته لأنه لم يمنح العقل، أما الإنسان، ولأنه قادر على الاختيار، والاختيار نتيجة العلم والمعرفة وهذان سببهما العقل ـ فقد كان نصيبه من تلك الموهبة الطبيعية أقل من نصيب الحيوان، ولكنه يتمتع بنصيب منه ثانوي لمجيئه بعد العقل، يضاف إلى قدرته على المعرفة والاختيار بمعرفة العقل، ليكون عمله وسلوكه أرقى من سلوك الحيوان، وإن رفدت غريزة الحيوان بقدرة على الاختيار، ذلك لأن القدرة على الاختيار لدى الحيوان لا وجود لها إلا بشكل ضعيف غامض، أما قوة الإلهام في الإنسان فهي قدرة محسوسة واضحة، فالسلوك الغرزي قوة طبيعية وهبت للإنسان، تأتي بعد العقل من حيث القيمة، فالعقل سابق لها وهي تأتي بعده فترفده. وعلى هذا فلا قيمة للإلهام من غير

* هذا يعني أن الانسان قد يختار من غير أن يلهم، أي أن الإلهام هنا ليس بمعنى السلوك الغرزي الذي ينطبق على الإلهام عند الحيوان.

(١) (الإمتاع)(١/١٤٥).

العقل، أما العقل فيستطيع الإنسان أن يعيش به وحده، لأنه سبب العلم والمعرفة، والقدرة على الاختيار والعمل، ولكنه لايستطيع أن يعيش بالإلهام وحده، ومن هنا فإن ظهور هذه الموهبة عند الإنسان وتمتعه بها إنما يكون على نسب تتعلق بالعلم والعمل، إذ لاقيمة للإلهام إلا إذا اقترن بالعلم والعمل، فإذا اجتمع الإلهام بالعلم والعمل أصبح الإنسان مبدعا وصار مبدأ للمقتبسين منه، فالعمل المنظم الدؤوب القائم على العلم والمعرفة يصقل الذات الإنسانية، ويساعد الإنسان الموهوب على الاستفادة من موهبته وتحويلها إلى موهبة فنية إبداعية، تجعل من صاحبها فناناً مبدعاً يقلده الآخرون، ويحذون حذوه في إبداعاته. كما أن الإلهام موهبة طبيعية، إذا أضيفت إلى العلم والعمل أصبح الإنسان فناناً مبدعاً، وإذا لم تضف ظلت متوارية تظهر في الإنسان بعد الخبرة الطويلة، والممارسة المستمرة التي تصقل الذات الإنسانية، وتجعل علاقاتها بالواقع غنية، وتثير فيها الرغبة في فهم ماحولها واستيعابه وامتلاكه، يولد الإلهام لدى الإنسان، ويساعده على تعميق خبرته وعلمه، ويدفعه إلى مزيد من العمل المتطور، مما يؤدي إلى إلهامات جديدة، في علاقة جدلية، يتم فيها التفاعل بين العلم والعمل من جهة، وبين الإلهام من جهة ثانية، في سعي دائب نحو الكمال[1].

---

[1] يستخدم التوحيدي كلمة الإلهام بمعنى السلوك الغرزي ولكن السلوك إنما يظل بدائياً عند الحيوان، أما عند الإنسان فينمو ويتطور بمساعدة الخبرة المتوارثة والمعرفة التي يكتسبها الإنسان من طريق العقل والتجربة، لذا فإن السلوك الغرزي يصبح خاضعا لإرادة الإنسان ولخدمة العقل، فالسلوك الغرزي كان موجودا قبل العقل وهو يولد مع الإنسان، وسلوك الإنسان يكون غرزياً منذ ولادته حتى ينضج عقله عن طريق الممارسة والاحتكاك يتبع

إن العقل قدرة مشتركة بين جميع الناس، أما الإلهام فقد يوجد عند بعضهم ولايوجد عند بعضهم الآخر، وأقدر الناس على الإبداع هو من وهب العقل والممارسة إلى جانب الإلهام، وأدنى منه قدرة هو الذي يتولد لديه الإلهام نتيجة العمل والعلم، ولكن هناك نوعا ثالثا يأتي في الوسط بين هذين، ويماثلهما في التعليم، ولكنه لايشركهما في الإلهام. يقول التوحيدي في ذلك:" ومراتب الإنسان في العلم ثلاث تظهر في ثلاثة أنفس، فأحدهم ملهم فيتعلم، ويعمل، ويصير مبدأ للمتقبسين منه، المقتدين به، الآخذين عنه، الحاذين على مثاله، المارين على غراره، القافين على آثاره، وواحد يتعلم، ولايلهم فهو يماثل الأول في الدرجة الثانية، أعني التعلم؛ وواحد يتعلم ويلهم، فتجتمع له هاتان الخلتان فيصير بقليل ما يتعلم مكثرا للعمل والعلم بقوة مايلهم، ويعود بكثرة مايلهم مصفيا لكل مايتعلم ويعمل"[١]. فالإبداع لابد له من الإلهام، والإلهام لاقيمة له إذا لم يصقل ويهذب بالعلم والعمل. والعلاقة بين الإلهام وبين العلم والعمل علاقة جدلية على الرغم من أن الإلهام فوق الفكر بل إنه مستخدم له، ذلك أن الفكر هو أداة العمل البشري بالنسبة إلى الإنسان عامة أما الإلهام فهو هبة الله للإنسان إذا مارفدها صاحبها بالعلم والعمل أصبح إلهيا مبدعا. يقول التوحيدي:" والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية"[٢].

بالواقع المحيط به، وعندها يبدأ العقل بالسيطرة على هذا السلوك وتوجيهه، وإن كانت هذه السيطرة خاضعة لنسبية تنبع من مدى قدرة العقل على فهم الواقع والتعامل معه.

(١) (الإمتاع)، (١/١٤٥- ١٤٦).

(٢) (الإمتاع)،(٢/١٣٤).

إن هذه العبارة تبين رأي التوحيدي في طبيعة الإلهام، وقد رأينا أن الإلهام قد يكون نتيجة العلم والعمل، وعلى هذا تكون طبيعة هذا النوع من الإلهام طبيعة موضوعية إنسانية، تستمد من الواقع ومن العمل الإنساني ولا دخل لقوى غيبية في ولادته. ومن هنا جاءت علاقته الجدلية بالعلم والعمل. وعلى الرغم من أن التوحيدي أدرك هذه الحقيقة إلا أننا نجد لديه تفسيرا آخر لطبيعة الإلهام، فهو يرى أن الإلهام إنما يصدر عن الجزء الإلهي في الإنسان الذي تمثله النفس العاقلة وهي جوهر إلهي.

فالإلهام في طبيعته أقرب إلى اللاشعور الذي يستمد قوته من النفس العاقلة المتصلة في جوهرها بالجوهر الإلهي. من هنا كان ظهور الإلهام عند الإنسان أشبه بالانبجاس، وهذا يعني أن الإلهام قوة لا شعورية تصدر عن جوهر النفس الإنسانية، ويقوم العلم والعمل بصقلها وتوجيهها ولذا كان الإلهام يهتم بالمعاني الخالدة، والموضوعات السامية الثابتة البعيدة عن معاني التحول والتغير والفساد، ولا يحتاج إلى ما يحتاجه العقل الإنساني من أنواع الإجتهاد، والاستقلال، والاستشهاد، ذلك أنه قريب إلى الكشف الروحي الصوفي، والوحي الإلهي، يقول أبو سليمان المنطقي: "والبديهةُ قدرةٌ في جِبلّة بشرية، كما أن الروية صورة بشرية في جبلة روحانية"[1]. إن هذا التفسير لطبيعة الإلهام يكاد يخرجه إلى الغيبية، ويقترب به من الوحي الإلهي المتنزل على الأنبياء، ولكنه يبقيه في مجال النفس وقوتها العاقلة.

---

[1] (الإمتاع)، (٢/١٤٢).

ولعل الحديث عن الفكر ومقارنته بالإلهام يجعلنا ندرك طبيعة الإلهام بصورة أفضل. فإذا كان الإلهام يعبر، أو يصدر عن النفس الإنسانية الممثلة للجزء الإلهي (الجوهر) في الإنسان، فإن الفكر يعبر، أو يصدر عن العقل الممثل للجزء البشري (العرض) فيه، ولذا كان الفكر قادرا على ترقية الطبيعة الإنسانية والسمو بها، وعليه المعول في كمال الإنسان وصفاء جوهره، ولكن الإلهام يظل، بعد توفر العلم والعمل، مستخدما للفكر وأداة للإبداعات التي لا يمكن للإنسان المتمتع بالفكر وحده أن يأتي بها. هذا هو رأي المنطقي في العلاقة بين الإلهام والفكر، فقد: "سئل أبو سليمان فقيل له: لم وجد فينا شيء لا يبرز إلا بالروية والفكر، والتصفح والقياس، وشيء بالخاطر والبديهة، والإلهام والوحي، والفلتة، حتى كأنه كان حاضراً بنفسه مترصداً لبروزه ؟ فقال: البديهة تحكي الجزء الإلهي بالانبجاس، وتزيد على ما يروض عليه بالقياس، وتسبق الطالب المتوقع. والروية تحكي الجزء البشري، وهناك الفكر والتتبع والاستمداد والتوقع ... إلا أن البديهة أبعد من معاني الكون والفساد، وأغنى عن ضروب الاجتهاد والاستدلال والاستشهاد، والروية ألصق بكمال الجوهر، وأشد تصفية للطينة من الكدر"[1].

ويضيف إلى ذلك موضحا: "على أن للإنسان حالات بحسب المواد الحاضرة والأسباب المؤثرة والقابلة، تعتدل بديهته ورويته فيهما، أو تسبق إحداهما، ثم لا يستمر ذلك الاستمرار، ولا يدوم ذلك السبق، وهما قوتان إلهيتان إلا أن إحداهما متصلة به والأخرى واصلة إليه، وليس كل متصل به ينفصل

---

[1] (المقابسات)، مقابسة /٥٥، ص/٢٢٨، ٢٢٩.

بسهولة، ولا كل واصل يصل إليه بسرعة"[1]. إن هذه الإضافة تؤكد بقاء الإلهام في إطار النفس الإنسانية، فظهور الإلهام لدى الإنسان مرتبط بمؤثرات كثيرة اجتماعية وفكرية، فقد يتساوى الإلهام مع الفكر، وقد يسبقه، وهذا لا يدوم على وتيرة واحدة، أو قانون ضابط، بل هو دائم التبدل والتغير، ومهما يكن من طبيعة الإلهام فإنه لا بد لظهوره في الإنسان من سبب، فهو لا يصل إليه بسرعة ولا بد من أسباب تعود إلى المؤثرات التي يرتبط بها الإلهام.

والواقع أن التوحيدي أصاب كل الإصابة في حديثه عن النوع الأول من الإلهام الذي يتولد نتيجة العلم والعمل وعيش الإنسان في الواقع، ذلك فالإلهام في الحقيقة ليس قوة غيبية تفاجئ الإنسان في أوقات غير معينة لأسباب لا تمكن دراستها، وتولد فينا انطباعاً بأن الفنان يخضع لقوة غيبية خارجة عن ذاته، أكثر الفنانون من وصفها، والحديث عنها، سعياً إلى ربط الإبداع الفني بقدرات خارقة غيبية، تبعد الفن عن متناول الإنسان الذي لم تختره تلك القدرات. ليس الإلهام قوة غيبية بل هو نتيجة التوتر الذي يبلغ القمة في الإنسان المبدع إثر احتكاكه بمظاهر الواقع وتفاعله معها، وتسخيره، الشعوري واللاشعوري، لجميع قواه الثقافية والعلمية والعملية للوصول إلى فهم هذا الواقع. ويبلغ هذا الإلهام أقصى درجاته المبدعة لدى الإنسان الموهوب، ولكن هذا لا يعني أنه وقف عليه بل إن كل إنسان يهتم بعمله، ويحبه، ويسعى لتحسينه، يعاني ذلك القلق المبدع الذي يسبق الإلهام،ونجد أقصى مظاهره عند الإنسان المبدع في

---

[1] المصدر السابق.

الفن. إن العلم والعمل يجعلان الإنسان يقف وجها لوجه أمام المادة (الموضوع)، وهناك يشعر بتحدي هذه المادة لإرادته في تغييرها، مما يولد لديه نتيجة الخبرة السابقة العلمية والعملية قدرة جديدة تساعده في التغلب على تحدي المادة لإرادته. هذه القدرة لا تصدر عن قوة غيبية خارقة خارجة عنه بل هي نتيجة احتكاكه المباشر بالعالم الذي يحيط به ونتيجة للعلم والعمل المتوفرين لديه. تلك القدرة هي الإلهام الذي قد يكون في بادئ الأمر مجرد لمحة أو خاطرة تبرق في الذهن، ولكنها تتجسد، وتتضح، وتكتمل شيئا فشيئا عندما يبدأ صاحبها بتحويلها إلى عمل. فالإلهام خلاصة العمل والعلم والتجربة ولكل القوى الإنسانية الناجمة عنها نتيجة عيش الإنسان في الواقع ورغبته في تملكه وتغييره.

على أن التوحيدي لم يتوقف عند هذا الرأي، بل ذهب إلى أن الإلهام يسبق العلم[1]، وأنه قوة صادرة عن الجزء الإلهي في الإنسان، ولكن العلم والعمل ضروريان لها، وليس ثمة تعارض بين الرأيين بل إن كلا منهما يكمل الآخر، إذ يبدو أن التوحيدي في الرأي الثاني يفسر طبيعة الإلهام من خلال أثره العملي وظهوره المفاجئ عند الإنسان، ومن خلال اهتمامه بالمعاني الخالدة البعيدة عن التغير والفساد، وبغض النظر عن مسبباته، ولذا فهو يرتبط لديه بالجزء الإلهي في الإنسان الذي هو النفس العاقلة، ولكنه لا يخرج عن إطار الإنسان الكائن حي. أما في الرأي الأول فيفسر طبيعة الإلهام من خلال نشأته الإنسانية، وتطوره، ونموه، ومسببات ذلك في الواقع. ومهما يكن من أمر فإن

---

[1] (الإمتاع) (١/١٤٥-١٤٦).

التوحيدي عندما يشير إلى أن الإلهام يسبق العلم فإنه يخلط كما يبدو بين الإلهام والموهبة، فالإلهام الذي يسبق التعلم ويولد مع الإنسان إنما هو الموهبة الفنية وليس الإلهام، ذلك أن التوحيدي يقرر أن هذا الإلهام لا بد له من التعلم، ليصير صاحبه مبدأ للمقتبسِين منه، فهو يستخدم كلمة الإلهام بمعنى الموهبة التي تولد مع الإنسان، ويقوم التعلم والعمل بتنميتها، وصقلها، وتهذيبها، حتى يصير صاحبها فناناً مبدعاً. أما كلمة الإلهام بمعناها الفني الذي نعرفه اليوم فهو يستخدمها في النوع الثالث من مراتب العلم وهو الذي يكون فيه الإنسان متعلماً، فيلهم وبذلك يمكننا أن نقول إن الموهبة لا بد منها للإنسان المبدع، ولكنها غير مجدية إذا لم تقترن بالعلم والعمل. أما الإلهام فهو قوة إنسانية تصدر عن النفس العاقلة التي هي جوهر إلهي، ولكنها لا تظهر إلى حيّز الواقع لتصبح قدرة مبدعة لدى الإنسان الموهوب إلا إذا هُذّبت وصُقِلَت بالعلم والعمل فالموهبة والإلهام ضروريان للإبداع الذي يتم بمساعدة النفس والعقل، وبوساطة الأيدي، ويهدف إلى محاكاة الطبيعة.

٣ ـ العمل الفني بين الإلهام والرّويّة

الإلهام جزء هام لا بدّ منه للإبداع الفني إلى جانب العلم والعمل القائمين على العقل والأيدي، إلاّ أنّ بعض الأعمال الإبداعية قد تصدر عن الإلهام، تلك القدرة التي يتداخل فيها الشعور واللاشعور الإنسانيين، فالفنّان حينذاك يستسلم لتلك القوة المدهشة التي تصدر عنه، وتجعله يتحرك لإبداع عمل قد يجده بعد الانتهاء منه غريباً عنه، وكأنه ليس هو الذي أبدعه. وقد نرى بعض الأعمال

الإبداعية تصدر عن العلم والعمل، أو عن الرَوِيَّة والفكر، وفي هذه الأعمال يكون الفنان واعياً كل الوعي لإنتاجه، مدركاً الهدف منه والوسيلة التي تساعده على تحقيقه. إلا أن كلاً من هذين النوعين من الأعمال الإبداعية يتعرض لنقص ما ناشئ عن طبيعة مصدره، فالعمل الصّادر عن الإلهام يكون أقرب إلى الانفعال، والعاطفة، والحس، ويبتعد عن الأحكام المنطقية، أو الرؤية الجماعية العاقلة لموضوع من المواضيع، ذلك لأنه يصدر عن خبرة فردية، وعاطفة ذاتية، وإحساس متوهّج، يخاطب النفوسَ لا العقولَ، ويبحث عن الإمتاع لا الفائدة، أما العمل الصادر عن الرَّوِيِّة أو الفكر فهو أقرب إلى الحكمة الإنسانية والموقف المنطقي العام الذي يشترك فيه أفراد المجتمع، يخاطب العقولَ لا النفوس، ويبحث عن الفائدة لا الإمتاع.

إن أفضل أنواع العمل الإبداعي وأكملها هو الذي يصدر عن الإلهام والرَّويّة معاً، فهو يجمع فضائل الإثنين، ويوحّد بينها، ليصبح كاملاً، يجمع حرارة الحِسّ الإنساني وعاطفته إلى هدوء العقل وحكمته الهادفة.

هذا هو موقف التوحيدي من علاقة العمل الفني بالإلهام والرَّويِّة، وهو موقف أستاذه أبي سليمان المنطقي الذي ينقل عنه التوحيدي قوله: "الكلامُ يَنْبَعِثُ في أَوَّل مبادئه إمّا مِنْ عَفوِ البديهة وإمّا مِنْ كَدِّ الرَّوِيِّةِ، وإمّا أَنْ يكونَ مركباً منهما، وفيه قُواهُما بالأكْثر والأَقَلّ؛ ففضيلةُ عَفْوِ البَدِيهةِ أنَّه يكونُ أصْفَى، وفضيلةُ كَدِّ الرَّوِيِّةِ أنّه يكونُ أَشفَى؛ وفضيلةُ المُرَكَّبِ منهما أنه يكون أَوْفَى؛ وعَيْبُ عَفْوِ البديهةِ أن تكونَ صورةُ العَقْلِ فيه أقلَّ، وعَيْبُ كَدِّ الرَّوِيَّةِ أن

تكون صورةُ الحِسِ فيه أقلَّ، وعيبُ المركَّبِ منهما بقَدْر قِسْطه منهما: الأغلَبُ والأضْعَف، على أنهَّ إنْ خَلَصَ هذا المركَّبُ من شوائب التكلُّف وشوائن التعسّف، كان بليغاً مقبولاً رائعاً حُلْواً، تَحْتَضِنه الصُّدور، وتختَلِسُه الآذان، وتَنْتَهِبُهُ المجالِسُ، ويتَنافَسُ فيه المنافسُ بَعدَ المُنافِسِ..وقد يجوز أن تكون صورةُ العَقْلِ في البَديهةِ أَوْضَح، وأن تكونَ صورَةُ الحِسّ في الرَّوِيِّةِ أَلْوحَ إلاّ أنَّ ذلك مِن غَرائِب آثار النفْسْ ونوادرِ أفعالِ الطَّبيعة، والمدارُ على العَمود الذي سَلَف نَعْتُه ورَسَا أصلُه "[1]. يرى المنطقي في هذا النص أن هناك ثلاث حالات للعمل الفني، لكل منها خصائص معينة، ولكن أفضلها هي الحالة الأخيرة التي يكون فيها العمل الفني صادراً عن الإلهام، وهو القوة الإنسانية التي لابد منها للإنسان المبدع، بمساعدة الفكر وقدرته العلمية والعملية التي اكتسبها نتيجة الممارسة الطويلة في الواقع. فأفضل الأعمال الفنية، وأكملها إبداعاً، وأقدرها على نقل موقف الفنان إلى الآخرين ماكان منها صادراً عن القوتين المبدعتين في الإنسان،واللتين تجعلان الإنسان ذا قدرة على تحويل موهبته الطبيعية إلى موهبة فنية مبدعة، وليس ما كان منها صادراً عن الإلهام الذي لابد منه للإبداع، ولكنه لا يفي بالغرض، أو صادراً عن العقل الذي لابد منه للعلم والعمل، ولكنه لا يملك القدرة وحده على الإبداع، واذن لابد لهاتين القوتين من الاتحاد معاً ليستطيع الإنسان الموهوب الإبداع بوساطتها، وليصير مبدأ للمقتبسين منه الحاذين على مثاله. لذلك فإننا نجد التوحيدي يطالب الكاتب المبدع بالتروي في عمله الأدبي، فيقول له: "ومَنْ يَرِدْ عليه كتابُك فليس يعلمُ أسرعتَ فيه أم

---

[1] (الإمتاع)،(٢/ ١٣٢).

أبطَأْتَ، وإنَّما ينظرُ أصبتَ أم أخطأتَ، وأحسنتَ أم أسأتَ، فإبطاؤك غيرُ إصابتك، كما أنّ إسراعَك غيرُ مُعَفٍّ على غلطِك"[١].

٤ ـ الإبداع والتطبيق

تحدثنا فيما سبق عن الإبداع من الزاوية النظرية البحتة التي تتناول الإبداع من خلال علاقته بالنفس الإنسانية، والعقل، والحواس، وعلاقة كل ذلك بالطبيعة ... فماذا عن الإبداع من الزاوية العملية ؟.

الإبداع عملية خاصة بالإنسان، ذلك أن كل ذات موجودة لها إحدى ثلاث حالات: فهي إمّا أن تكون فاعِلَةً فقط، وإما أن تكون مُنْفَعِلَةً فقط، وإمّا أن تكون فَاْعِلَةً ومُنْفَعِلَةً معاً. والفاعِلَةُ فقط هي الذّات القادِرة على الفعل بإعطاء كلّ موجودٍ صُورتَه التي يُوْجَدُ عليها، وهذه الذّات موجودةٌ بالفِعْل وهي الذّاتُ الإلهية الأبدية الوجود، مَصْدرُ كلّ موجود بالقوّة، أما المُنْفَعِلَةُ فهي المادة التي تقبل الصُّوَر من الذّاتِ الفاعِلَةِ الموجودةِ بالفعلِ، وهذه المادةُ موجودةٌ بالقوةِ دائماً ولكنْها متبدلَة الأحوال، إذ إنها تستمدُ الوجودَ بالفعل من الذّات التي وهبتها الصورةَ. أمَّا الفاعِلَةُ والمُنْفَعِلَةُ فهي الإنسان المركَّبُ من مادةٍ وصورة، يفعَلُ بصورته، وينفعِل بمادته، فهو وسط بين المادة المنفعِلَةِ والذّاتِ الإلهيةِ الفاعِلةِ، لذا كان في الوسط بين الوجود بالقوة والوجود بالفعل، يستمد وجوده بالقوة من جهة المادة، ويستمد وجودَه بالفعل من جهة الصورة التي منحته إيّاها الذّاتُ الإلهيّةُ الفاعِلَة الموجودة بالفعل. يقول أبو سليمان المنطقي:

---

[١] (الإمتاع)، (١/٦٥).

"الموجودُ هو الذي من شأنه أنْ يَفْعَلَ أو يَنْفَعِلَ، فكلُّ ذات موجودة فإمّا أن تكون فاعِلَةً فقط، أو منفعِلَةً فقط، أو فاعِلَةً ومُنْفَعِلَةً، فالمُنْفعلَةُ فقط هي المادة الموضوعة لقبول الصورة، والفاعل فقط هو المُعْطِي صورةَ كلِّ ذي صورة، والفاعِلُ المُنْفَعِل هو المركّب من مادة وصورة، يَفْعَل بصورته، وينفَعِل بمادته، وقال أيضاً: كلُّ موجود إمّا أن يكون بالقوة، وإمّا أن يكون بالفعل فقط، وإمّا أن يكون بالفعل من جهة وبالقوة من جهة. فالمُنفعلُ الذي بالقوّة دائِماً هو الهَيُولي المستحيل المتبدّل الأحوال بالصُّورةِ التي يُعْطيها الوجودُ بالفعل، والموجودُ دائماً من غير أن يشوبَه شيءٌ من القوّة هو الذّات الأبديةُ الوجودِ الذي هو سبب كُلِّ موجود بالقوة، والفعل الموجود بالقوةِ تارةً وبالفعلِ أخرى هي المركبات من المادة والصورة، فإنّ لها القوةَ من جهة الهَيُولي، والفعل من جهة الصورة"[1].

فالإنسان الفاعلُ المنفعلُ هو وحده القادر على الإبداع الفني بما يمتاز به من قدرة على الفعل والتأثير في المادة المنفعلة الموجودة بالقوة، والتي لا تتحول إلى وجود بالفعل إلا إذا قبلت الصور من الجانب الإنساني الفاعل المتميز عن سائر الحيوان بالعقل والنفس والأيدي، أدوات الإبداع الأولى.

ولا بد للإنسان المبدع، بعد امتلاكه المقدرة على الفعل، من خمسة أشياء يحددها التوحيدي في قوله: "وكل صانع من الناس فليس يستغني في إظهار مصنوعه عن خمسة أشياء تكون عللاً لها، أحدها مادة آلة، ومادة يعمل بها،

[1] (المقابسات)، مقابسة / ٨٠.

والثاني صورة ينحو بفعله نحوها، والثالث حركة يستعين بها في توحيد تلك الصورة بالمادة، والرابع غرض ينصبه في وهمه من أجله يفعل ما يفعل، والخامس آلة يستعملها في تحريك المادة"[1]. فالمبدع لا بد له من المادة الأولية التي يتناولها العمل الإنساني بالتغيير والصياغة على شاكلة صورة يتخذها الفنان مثالاً، وهذه الصياغة لا بد لها من حركة وقدرة، وأداة، لتستطيع نقل الصورة من المثال، وتوحدها مع المادة المنفعلةَ. ولكنّ هذا كله لا بد أن يكون وراءه هدف يسعى إليه المبدع، ومن أجله يفعل ما يفعل. فهذه الأشياء الخمسة ضرورية في إنتاج كل عمل إبداعي، لا يمكن أن نهمل واحداً منها، فنحن لا نستطيع تصور قيام عمل فني بدون مادة مع النظر بعين الاعتبار إلى اختلاف المواد وقابليتها لأنواع الفنون. وكذلك لا نستطيع تصور قيام عمل فني من غير مثال يحذو الفنان على منواله، سواء أكان المثال من الواقع أم من خيال المبدع. على أن خيال المبدع لن يستطيع خلق صور وموضوعات لا علاقة لها البتة بالواقع الإنساني مهما بلغت به القدرة على الخلق. والعمل الفني لا يستطيع أن يستغني عن الحركة أو القدرة، وعن الأداة التي تستخدمها هذه القدرة، إذ لا بد منهما ـــ بالاضافة إلى ما سبق ـــ ليتمكن المبدع من القيام بعمل فني إبداعي. وأخيراً لا بد لهذا العمل في رأي التوحيدي من غاية يسعى إليها الفنان المبدع، ويهدف من وراء عمله الفني الوصول إليها. وإذا ما خلا العمل الفني من هذا الهدف فإنه يصبح أقرب إلى العمل العبثي الذي لا يصدر عن الإنسان الواعي. وهدف العمل الإبداعي يجب أن يكون سامياً، يسعى إليه الإنسان ويعمل من أجله، وهو هدف ذو أبعاد

[1] (البصائر والذخائر)، (٢/٧٦٤).

صوفية يسمو بالنفس الإنسانية ويدعوها إلى معرفة العالم المحيط بها، تمهيداً للوصول بها إلى معرفة الله، يقول التوحيدي: "وأنا أعوذُ بالله من صِناعةٍ لا تُحقّق التّوحيد، ولا تدلّ على الواحد، ولا تَدْعُو إلى عِبادته والاعترافِ بوَحْدانيته، والقِيامِ بحُقوقِهِ، والمَصيرِ إلى كنفه، والصّبرِ على قضائِه، والتسليمِ لأمرهِ"[1]، فهدف العمل الإبداعي ديني بالدرجة الأولى، يهدف إلى رقي الإنسان وسعادته في هذا العالم، ويدعو إلى سيطرة العقل والمنطق والعدل والحكمة. والراجح أن هذا الموقف هو الذي دفع التوحيدي إلى إهام الموسيقا والغناء والشعر من حيث هي وسيلة لإثارة الشهوات القبيحة وإعانة القوّة البهيمية على النفس العاقلة وتقويمها على ما ينقض ويثير الشبق والشره، وسببُ الشَرِّ شَرٌّ، فلذلك يتركه العقل، ويحظُره الدين[2].

---

[1] (الإمتاع)، (٣/١٣٥).

[2] (الهوامل والشوامل)، مسالة /٦١، ص/١٦٢.

الفصل الثالث

التذوق الجمـــالي

١ـ الانفعال الجمالي

٢ـ الإدراك الجمالي

إن أول ما يتبادر إلى الذهن عند الحديث عن التذوق الجمالي هو الإنسان. فالتذوق، أو التأمل، أو المشاهدة، عمل إنساني بحت متوقف على الإنسان وحده. وعلى الرغم من وجود الجمال في الطبيعة فإن تأمله، وإدراكه، وتقويمه عمل إنساني.وما أهمية وجود الجمال أو عدم وجوده لولا إحساس الإنسان به، وسعيه نحوه، وإدراكه له؟ فقيمة الجمال على اختلاف طبائعه إنما تنبع من الوجود الإنساني الذي يحسُّ بهذا الجمال، ويعانيه، ويسعى إلى تقليده وتملكه عن طريق إدراكه وفهمه. إن الوجه الجميل، والزهرة الرقيقة، والفراشة النّاعمة، والعاصفة الرائعة أشياء جميلة لاقيمة لها إذا لم يكن هناك إحساس إنساني يتأملها، ويعطيها قيمتها. ولا شك في أن أجمل اللوحات والتماثيل لا قيمة لها إذا ظلّت مخبأة في قبو مظلم، وهي لاتملك جمالاً حقيقياً إلا عندما يتأملها إنسان.

ولكن هذا كله لايعني أن الموضوع الجمالي لا دور له مطلقاً، إذْ لابد للمتأمل من شيءٍ يتأمله. وإذا كان لابد للعمل الإبداعي من شروط، أهمها المادة التي ينصبّ عليهما الجهد الإبداعي، فكذلك لابد للمتأمِل من موضوع مادي، يقع تحت حس الإنسان، فيتفاعل معه. على أن هناك موضوعات جمالية ذات طبيعة غير مادية، كالموضوعات الفكرية، والقيم الاجتماعية والإنسانية، هذه الموضوعات، وإنْ خرجت على كونها موضوعات مادية، تكونت في الأصل من الواقع الذي يعيشه الإنسان. ومهما يكن من اختلاف في طبيعة الموضوعات الجمالية، فإنّ هذه الموضوعات ضرورية الوجود، ولابد منها، ليكون هناك تأمل جمالي. فالإنسان المتأمل يجب أن ينصبَّ تأمُلُه أو تذوقُه على موضوع جمالي ما.

لدينا الآن الإنسان والموضوع الجمالي، فما الذي يحدث عندما يقف الإنسان أمام هذا الموضوع.؟ هناك تقويمات جمالية عند الإنسان مكتسبة من العيش في الواقع، ومن الثقافة الاجتماعية، وهي تختلف من إنسان إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى، لذا فمن الطبيعي أن تتجسد هذه التقويمات في مواقف مختلفة إزاء الموضوع الجمالي. فالتذوق الجمالي فعل منعكس، يصدر عن النفس التي تستجيب للموضوع الجمالي، الذي يثير فيها خبرتها وتقويماتها الجمالية التي اكتسبتها من العيش في الواقع، وجاءت الثقافة لتصقلها وتنميها. وفي هذا الفعل تنجذب النفس نحو الموضوع الجمالي، فيصيبها مايشبه الشلل عن مواصلة نشاطها الإرادي، وتفكيرها العادي، وتُستَغرَق في حالة من التأمل في الموضوع الجمالي مستبعِدة كلّ ماعداه، معتمدة في ذلك ليس على العقل وإنما على الحس والحدس المفاجىء الشبيه بالكشف الصوفي. على أن هذا الفعل يقتصر على الإنفعال الجمالي، وهو الشقُّ الأول في التذوق الجمالي، أما الإدراك الجمالي، وهو الشق الثاني، فلا تنتقل إليه النفس إلاّ بعد أن تمر بذلك الفعل، وتنتقل إلى محاولة الكشف عن سببه، وتبرير موقفها من الموضوع، وإصدار الأحكام والتقويمات الجمالية عليه. وتُضَاف هذه الأحكام إلى خبرات النفس السابقة لتساعدها في وعي موضوعات جمالية جديدة بصورة أكثر عمقاً.

إن آلية التذوق الجمالي تقترب جداً من آلية الإبداع الجمالي. وإذا اعتبرنا أن الإبداع عملية إعطاء تبدأ من الإحساس الجمالي الذي يتولد في أعماق الفنان يدفعه إلى فهم ماحوله وتملكه جمالياً عن طريق التغيير فيه وصوغه وفق مايرى، وتنتهي بنقل هذا الإحساس وذاك الفهم إلى المادّة التي يتشكل منها الموضوع

الجمالي، فإنّ التذوق عملية معاكسة يقف فيها المتأمل أمام الموضوع الجمالي الذي يثير فيه انفعالات شبيهة بالانفعالات التي عاناها الفنان المُبْدِع، ودفعته لإبداع ذلك الموضوع. إنّ هذه الانفعالات التي يولدها الموضوع الجمالي لدى المتأمل تجعله يتخذ مواقف معينة من الموضوع الجمالي، تصل ذروتها في الحكم على هذا الموضوع أو تقويمه فنياً وهو ما يضاف إلى خبرة المتأمل وثقافته، ويغني وعيه وإدراكه للواقع، ويحدد علاقاته معه تحديداً أكثر عمقاً وفهماً.

١-الانفعال الجمالي[1]

إن عملية التذوق تقتضي وجود طرفين، الطرف الأول هو الإنسان والطرف الثاني هو الموضوع الجمالي، وعندما يتم الاتصال بين الإنسان والموضوع الجمالي فإن ثمة فعلاً منعكساً يصدر عن الإنسان، يعبّر عن تفاعل الذات الإنسانية مع الموضوع الجمالي، حيث تتعطل ملكاتها العادية، وتتوقف عن التفكير، لتنجذب إلى هذا الموضوع، وتغرق فيه، فلا يبقى أمامها إلا هو، ولاتحس بما عداه، ووسيلتها في ذلك كله الحس والكشف المفاجىء الشبيه بالحدس. وتعبر النفس عن هذا كله بسلوك انفعالي يُظهِر نفورها من الموضوع، أو تعلقها به، أو وقوفها منه موقف اللامبالي. فالتذوق الجمالي يبدأ أولاً بالحس، ويُعبَّر عنه بالانفعال، ثم ينتقل ثانياً إلى العقل في عملية الإدراك والتقويم الجماليين.

---

[1] الانفعال: هو شيء يجري على خلاف مايجري به الأمر الذي هو بالفكر والتمييز. انظر(المقابسات)، مقابسة/٩١، ص/٣٦٩.

والانفعال الجمالي مشترك بين الناس جميعاً، وقد تشاركهم فيه بعض الحيوانات فتحس ببعض أنواع الجمال، ولاسيّما الأصوات. وتختلف درجة الانفعال به، والقدرة على التعبير عنه من إنسان إلى آخر بحسب عوامل كثيرة، تعود إلى طبيعة الفرد، وثقافته، وخبرته، والظروف التي يمر بها، والزمان، والمكان، كما تعود إلى البيئة الاجتماعية، والتاريخية، والظروف السياسية، والفكرية التي يعيش فيها. والواقع أن قلّة من الناس، الذين يعيشون الانفعال الجمالي، يستطيعون الانتقال إلى مرحلة الإدراك الجمالي. ذلك أنّ الانفعال وقف على الحس الذي يغلب على الناس، أما الإدراك فهو يعتمد على تقويم العقل لهذا الانفعال، ودراسته، ومحاولة كشف أسبابه، إنْ في الذّات الإنسانية أو في الموضوع الجمالي. وهذا العمل يتطلب وعياً جمالياً تاريخياً، وإحساساً راقياً، وثقافةً واسعة قد لا تتوفر عند كثير من الناس، وهي عندما توجد فإنها تظل متفاوتة بين إنسان وآخر.

لقد وضع التوحيدي النفس الإنسانية في مركز وسط بين الذّات الإلهية الفاعلة وبين الأشياء والمواد المُنْفَعِلَة، واعتبر النفس الإنسانية فاعلة منفعِلَة، ذلك أن النفس "وإنْ كانت صورةً فاعِلةً من حيث هي كمالٌ لجسمٍ طبيعِيٍّ إلى ذي حياة بالقوة، فإنّها هَيُولانيّة مُنْفَعِلَة من حيثُ هي قابلةٌ رسومَ الأشياء وصُورَها"[1]، فكما تؤثّر النّفْس في الأشياء والمواد فإنها تتلقى التأثير من صور الأشياء وأشكالها. ومن هنا يظهر لنا كيف أن التذوقَ الجمالي ــ ولا سيّما

---

[1] (الهوامل والشوامل)، مسألة/٩٣، ص/٢٣٠.

الانفعال مقدمة الإدراك ـــ عمليةٌ إبداعية معكوسة؛ ففي الإبداع تقوم النفس بدور المؤثِّر في الأشياء، فتعطيها صوراً كاملة مستمدةً من كمال النفس المُبدِعة، وتتقبلها المواد بحسب استعدادها لتقبل الكمال. أما في التذوق فالنفس تتلقّى الصور والأشكال من الأشياء عن طريق الحواس، فتنفعل بها، ويكون إدراكها لها وفهمها لمعانيها على قدر غنى هذه النفس بالصور الكاملة الموجودة فيها[٢] المماثلة لصور الأشياء التي استُمِدّت في الأصل من النفس.

وانفعال النفس بصور الأشياء نسبي، يعود في الدرجة الأولى إلى طبيعتها وقدرها، وفي الدرجة الثانية إلى طبيعة هذه الصُوَر، "فالنفسُ تقبل نسَب الاقْتراعاتِ بعضها إلى بعض، كما تقبل نَفْسَ الاقتراعات مفردةً مركّبةً. وذاك أن أفرادَ الأصوات ومجموعها غيرُ نسب بعضها إلى بعض، لأنّ النسبة هي إضافة ما، والنظر الإضافي غير النظر في ذوات الأمور، كذلك تأثير هذا غير تأثير ذاك. ولّما كانت هذه النسب كثيرة مختلفة وجب فيها ـــ ضرورة ـــ ما يجب في الأشياء المُتَكثِّرةَ. أعني أن لها طرفين: أحدهما الزيادة، والآخر النقصان. ولها من هذين الطرفين اعتدال، فإن كانت الأطرافُ كثيرةً، فالاعتدالات أيضاً كثيرة، والنفس تأبى الزيادة والنقصان، وتميل إلى الاعتدال، ولأنّ لها قوى تظهر بحسب الأمزجة، فلتلك القوى المختلفة إضافات مختلفة إلى نسب مختلفة، واعتدالات مختلفة"[١]. فنسب الأشياء وصورها مختلفة وكثيرة تتراوح بين الزيادة والنقصان والكمال، وتأثير هذه الصور مختلف أيضاً في النفس، وخاصةً أنّ النفس تأبى

[٢] سنفصل ذلك في حديثنا عن الادراك الجمالي.

[١] (الهوامل والشوامل)، مسألة /٩٣، ص/٢٣٠.

الزيادة والنقصان، وتميل إلى الاعتدال. ولمّا كانت الأطراف من زيادة ونقصان كثيرة فكذلك الاعتدالات كثيرة، ولمّا كانت النفس تميل إلى الاعتدال، والاعتدالات كثيرة، كانت مواقف النفس من الاعتدال وإدراكاتها له كثيرة ونسبية، يتدخل فيها المزاج، لتظهر هذه المواقف في صور متعددة لتعدد قوى النفس وإضافاتها إلى ظروف كثيرة.

وانفعالات النفس إزاء الموضوع الجمالي متعددة في نسبتها، ومختلفة في شدّتها، لا يمكن حصرها، ووضع قانون لها، ولكل حالة وموقف قانون خاص مستمد من طبيعة الموضوع الجمالي، ومن طبيعة النفس المُتلقية، ومن طبيعة الظروف المحيطة بالاثنين معاً.

والنفس مرتبطة بالجسد، وإنما كان الإنسان إنساناً بالنفس لا بالروح والجسد، والنفس تؤثر في الجسد كما أن الجسد يؤثر في النفس، ومعروف أن كثيراً من الأمراض الجسدية مَنْشَؤُه نفسي، وأن كَثيراً من الأمراض النفسية مَنْشَؤُه عُضوي. فالانفعال النفسي يؤدي إلى تبدّلات حيوية في الجسد، وكثيراً ما يؤدي هذا الانفعال الشديد إلى الموت، سواء أكان هذا الانفعال انفعال غضب أم انفعال فرح. فانفعال الرعب مثلاً يؤدي إلى إفراز إحدى الغدد هرموناً في الدم يجعل القلب يخفق بسرعة ويعمل على تضييق الشرايين فتنخفض نسبة الدم في الوجه والأطراف، وذلك دفاعاً من النفس عن الجسد، حتى إذا ما تعرض الجسد لخطر تهيأ للدفاع، وإذا ما أصابه جرح لم يخسر كمية كبيرة من الدم عن طريق النزف لتقبض الشرايين. وكل ذلك ينعكس على ظاهر الجسد

من اصفرار في الوجه، وضيق في التنفس، وصعوبة في الكلام، وشلل في الأطراف يعيقها عن الحركة.

وقد أدرك مسكويه، كل ذلك ولكن بشكل أوليّ، فعزا مظاهر الانفعال الحيوية إلى الدم وطبيعته من رقة وغلظة، يقول مسكويه: "إن النَّفْسَ والبدن كلٌّ واحد منهما مشتبك بالآخر، وكثيراً ما يظهر أثر أحدهما في الآخر، فإنَّ الأحوالَ النّفسية تُغَيِّرُ مِزاج البدن، ومِزَاجُ البدن أيضاً يُغَيِّرُ أَحْوَالَ النفس، فإذا قوي أثرٌ مافي النفس حتى يتفاوت به المِزاج، ويخرج عن اعتداله لم يقبل أَثَر النفس، وعرَض منه الموت، لأنّ الموت ليس بأكثر من ترك النفس استعمال الآلات البدنية. وقد علمنا أن دم القلب الذي له اعتدال ما إذا انتشر في البدن، وَرَقَّ بالسرور أكثر مما ينبغي، أو عاد واجتمع إلى القلب بالغّم أكثر مما ينبغي، عرَضَ من كل واحدة من الحالتين الموت، أو ما يقارب الموت بحسب قوة الأثر. وما أكثر ما تؤثر الأجسام في الأجسام تأثيراً طبيعياً، فيَتَأَدَّى ذلك الأثر إلى النفس فتعرِضُ لها حركة ما، وتصير تلك سبباً لتأثير آخر في الجسم، يكون به انتقاصُه، وخروجه عن الاعتدال. وإذا تأملت ذلك في الأشياء المُغْضِبة[1] والمُحْزِنَة إذا كانت قويّة تَبيَّنَ لك ذلك"[2]. فالتأثير متبادل بين النفس والجسد، ذلك أن النفس تتلقى صور الأشياء الخارجية عن طريق الحواس، وتنفعل بها، فيظهر انفعالُها في تغير طبيعة الجسد وخروجه عن الاعتدال الطبيعي. ولكنّ الانفعال النفسي إذا قوي أثره في الجسد إلى درجة لا يستطيع فيها الجسد تحمل

---

(١) الغضب:هو غليان دم القلب لشهوة الانتقام، وهو الحركة لقهر ما أضر بالبدن.

(٢) (الهوامل والشوامل)، ص/٢٣٢.

التغيير الذي يدور فيه حصل له الموت، وسبب ذلك هو الدم الذي له طبيعة معيّنة واعتدال ما، وهو يرقُّ بالسرور، وتتغير طبيعته، ويضطرب اعتداله، وينتشر في البدن، ويكثف بالحزن، وتتغير طبيعته، ويضطرب اعتداله، ويتجمّع في القلب. وإذا حصل انتشار الدم أو اجتماعه بصورة أكثر مما ينبغي فإنّ الجسدَ يتعرَّضُ في كلّ حالة من الحالتين إلى الموت أو ما يقارب منه بحسب قوة الانتشار أو الاجتماع.

إن الأجسام تؤثر في الأجسام كثيراً، وإذا ما اقتصر التأثير على الجسم لم يكن هناك انفعال، ولكن ذلك التأثير إذا ما انتقل إلى النفس فإنها تنفعل به، وانفعالها هذا ينتقل إلى الجسم فيضطرب، وتتغير حاله، ويخرج عن اعتداله، ويكون من أثر ذلك تلك المظاهر على الجسد والتي يطلق عليها اسم الانفعال. والجسم في ذلك الانفعال يسعى إلى إزالة أسبابه عن طريق إزالة الموضوع الذي أثار فيه إحساس النفور أو عن طريق امتلاك الموضوع الذي أثار فيه إحساس الرضى والسعادة.

ويمضي التوحيدي في تأكيد ذلك وتوضيحه عندما يوجه السؤال التالي إلى مسكويه" لما صار السّرورُ إذا هجم كان تأثيرهُ أشدَّ، وربما قتل؟" ويجيبه مسكويه قائلاً: "إن النفس تؤثِّرُ في المِزَاج المعتدل عن البدن، كما أن المِزَاج يُؤثِّرُ في النّفْس، وبينّا جميع ذلك، وضربنا له الأمثال. ولسنا نشك أن السرور يَحمرُّ منه الوجه، وأنّ الخوف يَصْفَرُّ منه، وما ذاك إلا لانبساط الدم من ذاك في ظاهر البدن، وغَوْرِه من الآخر إلى قَعْرِ البدن، والحرارةُ التي في القلب هي التي تفعل

هذا، أعني أنها تنبسط فترِقُّ الدَّمَ تارةً. وتنقَبِضُ فتُغَلِظُهُ أُخرى. ويتبَعُ ذلك الحالَ السّرورُ، ويتبع هذه الغمُّ، فإذا كان زائِدَ المقدار في أي الطرفين كان تبعَهُ الخروجُ عن الاعتدال. وبِحَسَبِ الخروج عن الاعتدال يكون الموتُ الوَحِيُّ، أو المرضُ الشَّديد"[1]. فالانفعال إنما هو أثر من آثار النفس في الجسد، ولو اقتصر الأمر على تأثير الأجساد في الأجساد لكان هذا التأثير طبيعياً، ولكنْ تجاوز هذا التأثيرُ الجسدَ إلى النفس فانفعلت به، وأثرّت في الجسد تأثيراً يكون فيه تغيرُّه، فالانفعال منشؤه النفس، ولكن ما كان لانفعال النفس أن يظهر لولا أثره في الجسد عن طريق المظاهر التي نراها، وهو لم يكن لينشأ أصلاً لولا وجود الحواس إزاء العقل والنفس.

وينبه التوحيدي على الفرق بين أنواع الانفعالات، ويبيّن أن أثرها يختلف في الجسد باختلاف أنواعها، فانفعال الطرّب غير انفعال الخوف، وانفعال السرور غير انفعال الحزن، ولكل من هذه الانفعالات مظاهر معينة، تبدو على جسد الإنسان المنفعل، وتظهر في سلوكه، فالتوحيدي يتساءل: " لِمَا صار مَنْ يَطْربُ لِغناءٍ، ويرتاح لسَمَاعٍ، يَمُدُّ يدّه، ويحرّكُ رأسَه، وربما قام وجَالَ، ورقص ونَعَر، وصرخ، وربما عَدَا وهَامَ. وليس هكذا مَنْ يخَافُ؛ فإنَّه يَقْشَعِرُّ وَيَتَقبَّضُ، ويُواري شَخْصَه، ويُغَيِّبَ أَثَرَه، ويخفض صوتَه، ويُقِلُ حديثَه"[1]. ولايجد مسكويه إلا أنْ يُذكِّر التوحيدي بما سبق ذكره حول السرور والغم، فيقول: "هذه المسألة قد تقدَّم الجوابُ عنها عند كلامنا في سبب السُّرورِ والغَمِّ، حيث

[1] (الهوامل والشوامل)، مسألة /٩٩، ص/٢٤٤.

[1] (الهوامل والشوامل)، مسألة /١٥٥، ص/٣٣٥.

قلنا إنَّ النفس عند السُّرورِ تَبْسُطُ الدَّمَ في العُروق إلى ظاهِرِ البدنِ، وإنّما عند الغمِّ تَحْصُرُه، وبانْحِصارِ الحرارة إلى عُمْقِ البَدنِ وإلى مَنْشَئِها من القلب ما يُكْثِرُ هناك البخارَ الدُّخَانيَّ، ويُبْرِزُهُ إلى ظاهرِ البدن. واشتقاقُ اسمِ الغَمِّ يدلُّ على معناه، لأنَّ القلبَ يلحقُه ما يلحقُ الشيءَ الحارَّ إذا غُمَّ، فيمنعُ ذلك الحرارةَ من الانتشار والظُّهورِ إلى سطح البدن، ولذلك يَتنفَّسُ الإنسان عند الغمِّ تنفُّساً شديداً كثيراً؛ لحاجة القلبِ إلى هواء يُخْرِجُ عنه الفَضلةَ الدُّخَانيّةَ التي فيه، ويَجْلِبُ له هواءاً آخرَ صافياً يُنَمِّي الحرارةَ ويُرَوِّحُها، كالحال في النار التي من خارج. وهاتان الحالتان متلازمتان، أعني مِزَاجَ القلْبِ وحركةَ النفسِ، وذلك أنه إن عَرضَ للنفس انقِباضٌ، غارت الحرارةُ من أقْطارِ البدنِ إلى عُمْقِه، وإن اتَّفَق لِمزاجِ البدن غُؤُورٌ من الحرارة، وانحصارٌ إلى ناحية القلبِ، انقبضت النفس، لأنَّ أحَدَهما ملازمٌ للآخَرِ تابعٌ له؛ ولهذا ظَنَّ قومٌ أنَّ النفْسَ مِزاجٌ ما، وظَنَّ آخرون أنّها حالٌ تابعةٌ لِمزاجِ البدنِ"[1].وإذا كان التوحيدي لم يظفر بإضافة على ماسبق في جواب مسكويه فإنه قد ظفر بتحديد مهم للأثر الكيميائي في الانفعال النفسي، فمسكويه يدرك أن بعض الأغذية والأشربة، ولا سيما الخمر، تؤثّر في النفس تأثيراً انفعالياً عن طريق تأثيرها الكيميائي في الجسد. يقول مِسْكَويه: "والخمرُ وما يجري مَجْراها من الأشربةِ والأدويةِ التي تبسط الحرارة بلطفها، وتنمّيها، وتنشرها إلى ظاهرِ البَدَن، يَعْرُض مِنْها السرورُ والطربُ، والأدويةُ التي تبردُ البدنَ، وتقبض الحرارةَ يعرضُ منها ضدُّ ذلك... وكما أنّ الأدويةَ والأغذيةَ يعرضُ منها للمزاج هذا العارضُ، وتتبعهُ حركةُ النفسِ، فكذلك الحديثُ

[1] (الهوامل والشوامل)، مسألة /١٥٥، ص/٣٣٥.

والألحان، وصوت الآلات من الأوتار والمزامير تحرك النفس أيضا، ويتبع ذلك حركة مزاج البدن؛ لاتصال المزاج بالنفس، ولأنهما متلازمان يؤثر أحدهما في الآخر، ويتبع فعلُ أحدهما فعلَ الآخر"[٢].

وكما أن لبعض الأغذية والأشربة أثرا فعالا في الانفعال النفسي عن طريق التأثير الكيميائي في الجسد، فإن للطبع الإنساني والاستعداد والقبول أثراً كبيراً في الاستجابة لأنواع الانفعالات. فالإنسان ذو الطبع الانطوائي يكون أكثر استعداداً وميلاً لتقبل الحزن والألم، على عكس الإنسان ذي الطبع الانبساطي المنفتح اجتماعياً، فإنه يكون أكثر استعداداً وميلاً إلى الفرح، والانطلاق، والمرح، والسرور. يقول مسكويه: "والمزاج السوداوي معه ــ أبداً ــ الغم، والمزاج الدموي معه ــ أبداً ــ السرور"[١]، فشهوة كل رجل وانفعالهُ على قدر تركيبه ومزاجه.[٢]

ولما كان التوحيدي قد ظفر بحديث عن أثر الأغذية والأشربة في الانفعال وبإشارة إلى أهمية في الانفعال، ولم يظفر بإضافة في جواب مسكويه عن سؤاله عن التفريق بين مظاهر أنواع الانفعال، فإنه يتوجه إلى أستاذه أبي سلمان المنطقي ليسأله عن رأيه في انفعال الضحك، ما هو ؟ فيجيبه أبو سليمان قائلاً: "الضحك قوة ناشئة بين قوتي النطق والحيوانية، وذلك أنه حال للنفس

---

[٢] المصدر السابق

[١] (الهوامل والشوامل)، مسألة/١٥٥،ص/٣٣٦

[٢] (الإمتاع)، (٣/٨٠).

باستطراق واردٍ عليها. وهذا المعنى متعلّقٌ بالنُّطْقِ من جِهَة، وذلك الاستطراقِ إنّما هو تعجبٌ، والتَّعَجُّبُ هو طلبُ السبَبِ والعلَّةِ للأمرِ الواردِ، ومن جهة تتبع القوَّة الحيوانيةَ عندما تَنْبَعِثُ من النفسِ، فإنّها إما أن تتحرك إلى داخل، وإما إلى خارج. فإما أن يكون دفعة فيحدث منها الغضبُ، وإما أولاً فأولا باعتدال فيحدث السرور والفرح. فإما أن تتحرك من خارج إلى داخل دفعة فيحدث منها الخوفُ، وإما أولاً فأولاً فيحدث منها الاستهزال، وإما أن تتجاذب مرة إلى داخل ومرة إلى خارج فيحدث منها أحوالٌ، أحدثُها الضَّحِكُ عند تجاذب القوتين في طلب السبب، فيحكم مرة أنه كذا ومرة أنه ليس كذا، ويسري في ذلك الروح حتى ينتهي إلى الغضب، فتحرك الحركتين المتضادتين، وتعرض منه القهقهة في الوجه لكثرة الحواس، ويعلو الغضب واحداً واحداً منها"[٣]. ويعود التوحيدي إلى مسكويه ليسأله عن السبب في اختلاف مظاهر الانفعال الواحد من شخص إلى آخر، يقول:" لم صار صاحب الهمِّ، ومن غَلَب عليه الفكرُ في مُلِمٍ يُولَعُ بمسِّ لحيته، وربّما نكت الأرض بإصبعه، وعبث بالحصى؟. وقد يختلف الحال في ذلك حتى إنك لتجد واحداً يحبُّ عند صَدْمَةِ الهّم، ولَوْعَةِ الحزن جَمْعاً ونَاساً ومجلساً مُزْدَحِماً، يُرِيغُ[١] بذلك تفريجاً، ويجد عنده خَفّاً[٢]. وآخرَ يفزع إلى الخلوة، ثم لايقع إلا بمكان موحش، ونشز ضيِّقٍ وطريقٍ غامض. وآخرَ يُؤْثِرُ الخلوة، ولكنْ يَحِنُّ إلى بستان حَالٍ، وروضٍ مُزْهِرٍ، ونهرٍ جار. ثم تختلف

[٣] (المقابسات)، مقابسة /٧١.

[١] يريغ: يطلب، انظر اللسان.

[٢] خَفًّا، الخفة ضد الثقل يكون في الجسم والعقل، انظر اللسان.

الحال بين هؤلاء حتى إنك لتجد واحداً عند غَاشِيَةِ ذلك الفكرِ أصفَى طَبْعاً وأذْكى قلباً وأحضَر ذهناً، وحتى يقولَ القافيةَ النادرةَ، ويصنِّفَ الرسالةَ الفاخرةَ، وحتى يحفظَ علْماً جمّاً، ويستقبلَ أيّامَه نُصْحاً، وآخر يُذْهَل ويَعْلَهُ[٣] ويزولُ عنه الرأيُ ويتحيَّرُ حتى لوهُدِيَ ماهتدى، ولو أُمِرَ لما فَقِه، ولو نُهِيَ لما وَبَهِ"[٤]. فالتوحيدي كما يفرق بين أنواع الانفعالات ومظاهرها فإنه يفرق بين أنواع السلوك الإنساني تُجَاه الانفعال الواحد، ويأتي جواب مسكويه عن تساؤل التوحيدي: " إن النفس لاتعطِّل الجوارح إلا عند النوم لأسباب ليس هنا موضع ذكرها. والعقل يَستَهْجِنُ البطالةَ، ولابدَّ من تحريك الأعضاء في اليقظة إما بقصدٍ وإرادةٍ وبصناعة ولأغراض مقصودة، وإما بعَبثٍ ولهوٍ، وعند غَفْلةٍ وسهْو؛ ولأجل ذلك نَهتِ الشريعةُ عن الغَفْلَةِ، ونهى الأدب عن الكسلِ، وأُمِرَ الناسُ وسُوِّسُ المدنِ بترك العطلة واشتغالِ الناس بضروب الأعمال.. فصاحب الفكر والهمِّ لا تَتَعَطَّلُ جوارحُه، وإنما ينبغي أن يتعوَّدَ الإنسانُ بالتأديب حركات جميلةً... فأما مَسُّ اللحيةِ وقلْعُ الزِّئْبر[٥] من الثَّوْب فمعدود من المرض؛ لأنه حركةٌ غيرُ منتظِمة، ولا جاريةٍ على سُنَّة الأدب؛ بل هو عبثٌ يدلُّ على أنَّ صاحبَه قد احْتَمَل حتى عَزَب عقلُه، وذهب تمييزُه دفعة. ولا ينبغي ذلك لمن له تمييز، وبه مُسْكَة أنْ يفعلَه، بل يُنَبَّه عليه من نفسه ويتركه إن كان عادته.

فأما اختلاف الحال في الناس، فيمن يُحِبُّ الاجتماع مع الناس، أو يحبُّ الخَلْوةَ، وغير ذلك مما حكيتَه، وذكرت أقسامه، فإن ذلك تابع للمِزاجِ، وذاك

---

[٣] عَلِهَ يَعْلَه، والعَلَه: الوَهَن والحيرة، انظر اللسان

[٤] (الهوامل والشوامل)، مسألة/١٢١ (ص/٢٧٥). والوبه: الفطنة.

[٥] الزئبر بكسر الزاء والباء، مايعلو الثوب الجديد مثل مايعلو الخز والقطيفة. اللسان.

أن صاحب السَّوْداءِ والفكر السَّوْدَاوِيّ يحبُّ الخَلْوةَ والتفرّد، ويَأْنَسُ بذلك. وأما صاحب الفكر الدَّمَوِيّ فإنه يُحبّ الاجتماع والناسَ وربما آثر النُّزْهةَ والفرجةَ.

وأَمّا ماحكيتَ عمن يصنع الشعر، ويصنِّفُ الرسالةَ، ويَشْغَلُ نفسَه بالعلوم، فجميعُ ذلك إنما يكونُ بحسب عادة مَنْ يطرُقه الفكر: فإنْ كان قبل ذلك ممن يرتاض ببعض هذه الأشياء، أو يُكْثِرُ الفكر فيها، فإنه بَعْدَ وُرُودِ العارض، يلجأُ إلى ماكان عليه، ويعود إلى عادته بنفْسٍ ثائرة مضطرة إلى الفكر، فينفُذُ فيما كان فيه. ولابدَّ أنْ يصيرَ ذلك الفكر من جنس مادَهَمَه، أعني أنه يقول القافيةَ، ويصنِّفُ الرسالةَ في ذلك المعنى الذي طرأ عليه، لكنْ يستعين عليه بفكر كأنْ يتصرَّفَ في شِعْر آخرَ فيرده إلى الأهمِّ الذي يُقَلْقِلُه ويَحْفِزُه فيجيء كلامهُ وشعره أحَدَّ وأصْفى مما كان. وأما الذي يُذْهَل ويَعْلَهُ ويتحيَّر فهو الذي لم يكنْ قبلَ وُرُودِ ذلك الشُّغْلِ عليه ممن لايرتاض بشعر ولاترسُّل، ولاعادتُه أن يلجأ إلى فكره، ويستعمله في استخراج الخَبَايَا واللَّطَائِفِ، فإذا طرقه عارض يحتاج فيه إلى الفكر لم يجِدْه، وأصابه من الوَلَهِ والدَّهَشِ ما ذكرت."[1]

وبعد أن يعرض التوحيدي أسباب الانفعال الحيوية، ويفرق بين مظاهر أنواعه، يحاول أن يفسّر سبب حدوث الانفعال في النفس، إذ ما الداعي لانفعال النفس إزاء الموضوع الجمالي؟ هذا الانفعال الذي يؤثر في الجسد تأثيراً يولد تغيرات حيوية في الجسم، ويؤدي إلى سلوكه سلوكاً انفعالياً ذا مظاهر معينة،

---

[1] (الهوامل والشوامل) مسألة/١٢١، ص/٢٧٥، وقد أوردنا النص بكامله لأهميته في تصنيف أنواع الانفعال.

تختلف من انفعال إلى آخر، ومن شخص إلى آخر، وتهدف إلى السيطرة على الموضوع الجمالي الذي أثار ذاك الانفعال، ومحاولة تملكه إنْ سلبياً عن طريق العزوف عنه أو إيجابياً عن طريق التعلق به.

إنّ النفس قبل أن تهبط إلى العالم الأرضي كانت في عالم الحقيقة، وعندما هبطت شُغِلت بتدبير أمور الجسد، وابتعدت عن عالمها الأول بعد أن حجب بينها وبينه، ولكن هذا العالم مازالت صورته كائنة فيها، تذكره إذا ماكُشِفَ عنها بعضُ ذلك الحجاب. وكَشْفُ ذلك الحجاب إنما يكون برؤية الأشياء الجميلة وسماع الغناء فإذا ما تحقق لها هذا، كُشِفَ عنها بعض ذلك الحجاب، فَرَقَّتْ، وحَنَّتْ، واشتاقت إلى عالمها الحقيقي حيث كانت فيما مضى من الزمان، وعافت غربتها في هذا العالم الأرضي. ولّما كان الإنسان إنساناً بالنفس، وهو تابع لها فإنه يستجيب لحركتها، ولهذا تبدو عليه مظاهر الانفعال الجمالي وسلوكه، وكأنه في ذلك سجين يريد أن يخرج من جسده الذي حُبِسَ فيه، لينطلق إلى الموضوع الجمالي الذي أثار فيه ذكرى عالم الحقيقة فرآه متجسداً فيه. ولنستمع إلى التوحيدي وهو يقول إجابة عن السؤال الآتي: لم طَرِبَ الإنسانُ على الغناء والضرب؟ "لأَنّ نفسه مشغولةٌ بتدبير الزمان من داخل ومن خارج، وبهذا الشُّغل هي محجوبة عن خاصِّ مالَها. فإذا سمعت الغناء انكشف عنها بعضُ ذلك الحجاب، فَحَنَّت إلى خاصِّ مالَها من المِثالاتِ الشريفة والسعّادات الرُّوحانيّة من بعد ذلك العالَم، لأن ذلك وطنُها بالحقّ. فأَمّا هذا العالَم فإنّها غريبة فيه، والإنسان تابع لنفسه، وليست النفس تابعة للإنسان، لأن الإنسان بالنفس إنسان، وليست النفس نفساً بالإنسان، فإذا طربت النَّفسُ ـــ

أعني حنّت ولَحَظت الرَّوحَ الّذي لها ــ تحرّكت وخفّت فارتاحت واهـــتزّت. ولهذا يطرح الإنسان ثوبَه عنه، وربما مزّقه كأنّه يُريد أن ينسلّ من إهابه الـــذي لَصِقَ به، أو يُفلِت من حِصاره الذي حُبِس فيه، ويهرولَ إلى حبيبه الّذي قـــد تجلّى له وبرز إليه"[١]، وواضح أن هذا الرأي ينحو منحى دينياً فلسفياً في تفسير الانفعال الجمالي، فهو يستمد عناصره من عالم الحقيقة حيث كـــان الإنســـان موجوداً في العلم الإلهي قبل خلقه ونزوله إلى هذا العالم المادي.

ولكن ما مظاهر الانفعال الجمالي؟ ومالسلوك الذي يســـلكه الجســـد استجابة للفعل المنعكس عن الأثر الذي يتركه الموضوع الجمـــالي في النفـــس الإنسانية المتذوقة؟ فالإنسان إذا رأى صورة جميلة أو سمع غناء رخيماً ســـارع للتعبير عن دهشته بأنه لم ير مثل هذا، ولم يسمع مثله قط، والسبب في ذلـــك يعود إلى الدهشة الأولى، والاكتشاف، والحدس المفاجىء الذي يبهر الإنســـان، ويضع النفس البشرية وجهاً لوجه أمام الموضوع، مستبعداً كل شـــيء مـــاعدا الموضوع من مجال وعي النفس. فالحواس إذا مارأت صورة حفظتها، وأثبتتها في النفس، وإذا رأت صورة أخرى شغلتها هذه الصـــورة عـــن تذكـــر الأولى، واستثبتتها بدلاً منها، ولم تستطع الذاكرة أن تقدم الصورة القديمة لبعدها مـــن الحاضر، ولو فعلت لكان الإنسان المتذوق قد انتقل من الانفعال إلى التحليـــل والتفسير عن طريق المقارنة والدراسة، هذا إلى جانب أن شيئاً لا يماثل شيئاً آخر في كل صفاته بالإطلاق. يقول التوحيدي متسائلاً: " لم إذا أبصـــر الإنســـان

---

[١] (الإمتاع)، (١/٢١٥).

صورةً حسنة، أو سَمِعَ نغمة رَخِيمة، قال: والله ما رأيت مثل هذا قط، ولا سمعتُ مثل هذا قط: وقد عَلِمَ أنه سَمِعَ أطْيَبَ من ذاك، وأبْصَرَ أَحْسَنَ من ذاك؟" ويجيبه مسكويه عن ذلك قائلاً: " أما بحسب الفقه أو مُقتضى اللّغة فهو غيرُ حانث ولا مخطئ؛ لأن شيئاً لا يماثل شيئاً بالإطلاق، ولا يقال في شيءٍ هذا مثل هذا إلا بتقييد، فيكون مثلَه في جوهره، أو كميّتهِ أو كيفيتِه، أو غير ذلك من سائر المعقولات، وقد يماثُله في اثنتين منهما، وأكثر، فأما في جميعها فمحال. فهذا وجهُ صحة قول الإنسان: والله ما رأيتُ مثلَه. فأما من جهة أخرى ــ وهي جهةٌ طبيعيةٌ ــ فإنك تعلم أن الحسّ سيالٌ بسيلان محسوسه، فإذا استثبت صورةً، ثم زالت عنه، وحضرت أخرى شغلته وثبتت بدلَ الأخرى، فلا يحضرُ الحس إلا ما قد أثّر فيه دون ما قد زال، وإنما حصلت الأولى في الذّكر، وفي قوة أخرى، وربما لم يجتمعا، أو لم يحضر الذكرُ فيكون قول الإنسان على حسب الحاضر، وحضور الذكر أو غيبته"[١]. فهذا المظهر من مظاهر الانفعال يتضمن حكماً جمالياً صادراً عن حكم الحواس السريع التي تنسى ما رأته من صور في الماضي، وهذا الحكم هو حكم انطباعي، يعتمد على الحواس دون اللجوء إلى الفكر الهادئ الذي يعتمد على استحضار الخبرات السابقة والمقارنة بينها وبين صفات الموضوع الحاضر.

أما مظاهر الانفعال الأخرى التي يتخذها الجسد حين تنفعل النفس فيبينها التوحيدي حين يتحدث عن طرب أحد الصوفيين على غناء إحدى الجواري

[١] (الهوامل والشوامل)، مسألة /٥١، ص/١٣٩.

فيقول راسماً صورة ساحرة: " فإنه إذا سمع هذا منها ضرب بنفسه الأرضَ، وتمرّغَ في التراب، وهاج وأزْبَدَ، وتعفّر شَعره؛ وهاتِ مِنْ رِجالك من يَضبُطه ويمسكه، ومَنْ يَجْسُرُ على الدنوِّ منه؟ فإنّه يَعضُّ بنابه ويخْمِشُ بظُفرِه، ويركل برجْلِه ويُخرِّقُ المُرَقَّعَةَ قِطْعَةً قِطْعَةً، ويَلْطِمُ وَجهَه ألفَ لَطْمة في ساعة، ويخرج في العَبَاءة كأنه عبد الرزاق المجنون صاحبُ الكيل في جيرانك بباب الطاق"[٢].

ويتابع التوحيدي فيقدم لنا وصف مجلس غناء موضحاً عدوى الانفعال وانتشاره بين الحاضرين في المجلس. يقول: " فهناك ترى شَيْبَةً قد ابتلّت بالدموع، وفُؤاداً قد نَزَا إلى اللَّهاة، مع أَسَفٍ قد ثَقَب القلب، وأَوْهَن الرُّوح، وجاب[٣] الصَّخر، وأذاب الحديد، وهناك ترى والله أحداق الحاضرين باهته، ودموعَهم متحدِّرة، وشهيقَهم قد علا رحمة له، ورِقّةً عليه ومساعدةً لحاله، وهذه صُورةٌ إذا استولَتْ على أهْلِ مجلس وَجَدْتَ لها عَدْوَى لا تُملَك، وغايةً لا تدرك لأنه قلَّما يخلو إنسانٌ من صبوة أو صبابة، أو حسرةٍ على فائت، أو فكْرٍ في مُتمنّى، أو خوف من قَطيعة، أو رَجاءٍ لمنتظَر أو حُزْنٍ على حالٍ، وهذه أَحْوالٌ مَعروفة، والناسُ منها على جديلةٍ[١] معهودة"[٢]. فالتوحيدي يلاحظ آثار الانفعال الجمالي الشَّديد الذي يخرج بصاحبه عن الاتزان، ويقترب به من الموت، ولا يبقى بينه وبين الجنون فرق. ويتنبه على سريان الانفعال إلى كل من في المجلس، ويفسر

---

[٢] (الإمتاع)، (٢/١٦٦).

[٣] جاب الصخر قطعه، انظر القاموس.

[١] الجديلة: الطريقة والشاكلة، انظر القاموس.

[٢] المصدر السابق، (٢/١٦٨).

ذلك بأن كل إنسان لا يخلو من شجى وصبابة أو أمل في أمر، أو حزن عليه، فالمؤثر الانفعالي واحد ولكن أسباب الانفعال مختلفة من شخص إلى آخر، وكذلك مظاهره.

ولكن تلك الصورة الساخرة لمظاهر الانفعال تُظْهر لنا التوحيدي وكأنه يريد السُّخْرية من هؤلاء الذين يصل بهم الانفعال حدّاً يُخْرِجهم عن طورهم، ويقربهم من الجنون، ويرى أن هذا النوع من الناس، الذين تغلب عليهم طبيعة الجسد، ويموت العقل فيهم أمام الموضوعات الجمالية، لا فرق بينهم وبين الحيوان. فهو يذكر أنَّ شخصاً نظر إلى واد أغنٍ فبلغ به العجب إلى أن قال: ليتني كنت بقرة فكنت آكل هذا كله أكلاً ذريعاً.. وهو يقول ذلك متحسراً في قوله على هيئة مجنون لغلبة الطبيعة عليه، وموت العقل الإنساني فيه ثم يعلّق على ذلك قائلاً: " فهل تظن حفظك الله بعد هذا بمن هذا حديثه وجملته وتفصيله، أن ينتعش من صرعته، ويستبصر في شأنه، أو يهتدي لسعادته، أو يلتفت إلى معاده ؟ وهل بين هذا وبين الحمار الذي هو حيوان نهّاق فرق؟ "[٣]. ولابد لمن هذا حاله من بعض الآداب التي يجب على المنفعل التحلي بها، ويقرر أنّ على من يحضر مجلس غناء مثلاً أن يغض طرفه عن الجهة التي تلي الستارة والناحية التي تأتي منها النغمة، وألا يذهب الطربُ بعقله ويخرجه عن حد الحرية والأدب.[١] وهو ما يعني تقييداً أخلاقياً عقلياً للانفعال الجمالي.

---

[٣] (المقابسات). مقابسة /٤٦، ص/١٩٣.

[١] (البصائر والذخائر) مج/٣قسم/٢، ص/٥٧٦.

وإذا كان التوحيدي يعترف بقوة الانفعال الجمالي وأثره في سلوك الإنسان فإنه يرى أن لذلك حدوداً، ويرفض انسياق الإنسان وراء عواطف واستسلامه لنزواته وطرحه لعقله، ويرى أنّ عليه أن يظل محتفظاً بوقاره متحلياً باتزانه العقلي وذلك انطلاقاً من موقفه الفلسفي إزاء النفس الإنسانية، وانطلاقاً من إعلائه لدور العقل في توجيه الحياة الإنسانية وصوغها وسيطرته على الحواس وتسخيرها لغاياته المثلى في الوصول إلى معرفة الحق المطلق. ويبدو أن هذا الموقف كان تحت تأثير العقيدة الإسلامية ولا سيما موقفها من الشعر والموسيقا والغناء.

٢ ـ الإدراك الجمالي[٢]

في حديثنا عن طبيعة الجمال رأينا أن الجمال المادي جمال نسبي، وأن إدراكنا لهذا الجمال نسبي، ذلك أن إدراكنا إنما يقع على مظاهر الجمال الأرضية التي توصلنا إلى إدراك الجمال المطلق. وهذا يعني أن الجمال الأرضي جمال مادي نسبي يختلف تقويمه من إنسان إلى آخر. وعلى أي حال فلا بد للمتذوق من حس سليم يدعم عقلَه الواعي ليستطيع إدراك مظاهر المجال المادي القائم على التناسب بين الأجزاء والكمال فيها. أما إدراك الجمال المطلق فوقف على العقل المجرد بعد أن يكون قد تمرس في معاناة الجمال، وإدراك مظاهره الأرضية ذات الطبيعة النسبية. من هنا يأتي توكيد التوحيدي على الجهد الإبداعي الضروري للكشف عن الجمال وتذوقه ومن ثم عكسه في الفن ذلك أن التذوق الجمالي

---

[٢] الإدراك: هو تصوُّر نفس المدرِك بصورة المدرَك، (المقابسات) (مقابسة ٩١،ص/٣٦٣).

مهمة أكثر منه متعة، يقول التوحيدي موضحاً ذلك: "فأما الحسن والقبيح فلا بد له[1] من البحث اللطيف عنهما حتى لا يجور فيرى القبيحَ حَسَناً والحسنَ قبيحاً، فيأتي القبيحَ على أنه حَسَن، ويَرفُض الحَسَن على أنّه قبيح. ومَناشئ الحَسَن والقبيح كثيرة: منها طبيعيّ، ومنها بالعادة، ومنها بالشرع، ومنها بالعقل، ومنها بالشهوة، فإذا اعتبر هذه المناشئ صدّق الصادق منها، وكذّب الكاذب، وكان استحسانُه على قَدْر ذلك، ومثال ذلك الكِبْر، فإنه معيب بالنظر الأول، ولكنّه حسَنٌ في موضعه بالعلّة الدّاعية إليه، والحال الموجبةِ له "[2]، فالمتذوق لا يستطيع أن يحس بالجمال ويدركه إلا بجهد واع، والإدراك لا يكون واحداً عند كل المتذوقين بل هو نسبي، إذْ إنَّ هذا التذوق يعتمد على التجربة الإنسانية المكتسبة من الواقع الذي يعيش فيه الإنسان والمصقولة بالثقافة التي تأتيه من طريق تزويد العلم والممارسة للعقل بالأسس التي يعتمد عليها في تطوير تجربته. لذا كان التذوق نسبياً ومختلفاً بقدر التفاوت القائم بين الناس في الخبرة والثقافة والعلم والتجربة.

على أن نسبية التذوق الجمالي لا تخضع فقط للتفاوت بين طبيعة المتذوقين، بل تخضع أيضاً لعامل آخر يتعلق بطبيعة الموضوع الجمالي نفسه وبنسبة امتلاكه الكمال، فالتوحيدي يرى أن للحُسْن والقُبْح أشكالاً مختلفة باختلاف المنشأ، منها الطبيعي ومنها الاجتماعي، ومنها الديني، ومنها العقلي ومنها الغرزي، وهذا الاختلاف في المنشأ يعني تعدد أنواع الجمال وموضوعاته،

---

[1] أي الإنسان.

[2] (الإمتاع)، (١/١٥٠).

كما أن هذه الموضوعات تختلف في نسبة امتلاكها الكمال، وقد مرّ بنا أن الجمال المادي هو الكمال في الشيء والتناسب بين أجزائه وأشكاله. والأشياء كلها تسعى نحو الكمال، ولكنها في هذا العالم المتغير المتبدل تختلف في كمالاتها، وهي تسعى نحوها صاعدة، وتنحط عنها هابطة، وأفضل حالاتها عندما تصل إلى الكمال أي عندما تكون ملائمة كل الملاءمة للغاية التي وجدت من أجلها، ولكن هذه الغاية تحددها الطبيعة الإنسانية المتغيرة من فرد إلى آخر بحسب العوامل الفردية والاجتماعية التي يعيشها. من هنا كان الاختلاف في اكتشاف الإنسان الكمال في الموضوعات الجمالية. فتقويم الكمال في الأشياء خاضع للإنسان، والاختلاف في هذا التقويم بين إنسان وآخر كبير، لأنه ناجم عن طبيعة الفرد المتأثرة بالعوامل المختلفة، الفردية منها، والاجتماعية، والثقافية، والسياسية، ولذا كان من الطبيعي أن يكون تقويم الإنسان الكمال في الأشياء مختلفاً، ويكون تذوقه للموضوعات الجمالية مختلفاً: يسأل التوحيدي قائلاً: " لِمَ صار بعضُ الأشياء تمامُه أن يكونَ غضّاً طريّاً، ولا يُستَحْسَنُ ولا يُسْتَطَابُ إلاّ كذلك ؟ وبعضُ الأشياء لا يُختَارُ ولا يُستَحْسَنُ إلاّ إذا كان عتيقاً قديماً، قد مرَّ عليه الزمان ؟ ولِمَ لَمْ تكن الأشياء كلُّها على وجه واحدٍ عند الناس ؟ وما السببُ في انقسامها على هذين الوجهين، ففيه سِرٌّ ؟" ويجيب مسكويه: "لمّا كانت كمالاتُ الأشياء مختلفةً، أعني أنَّ بعضَهَا تَتِمُّ صورتُه التي هي كمالُه في زمان قصير، وبعضَها تتمُّ صورتُه في زمان طويل، كان انتظار الإنسان لِلْكمال منها، وتَفْضِيلُه إياها بحسبِه. ولمّا كان الشيءُ يبتدىءُ وينتهي إلى الكمال، ثم ينحطُّ حتى يتلاشى ويعود إلى ما مِنْه بدأ، كان أفضل أحواله وقت انتهائه إلى

الكمال. فأمَّا حين صعوده إليه، أو انحطاطه عنه فحالان ناقصان، وإنْ كانت الأولى أفضلَ من الثانية. ولما كانت هذه القضيَّةُ مستمرَّةً فيما كان في عالَمِنا هذا، أعني عالَمَ الكون والفساد وجب من ذلك أن تكونَ استطابةُ الناسِ، واستحسانُهم لصورة الكمال في واحدٍ واحدٍ من الأشياء المختلفة أيضاً مُخْتَلِفاً لأجل ما ذكرناه"[١]. فالأشياء كلها تسعى نحو الكمال، وعندما تصله تكون في أوج نضجها الجمالي، ولكن الإنسان يراها وهي في سعيها نحو الكمال، ويراها وهي هابطة عنه، ويراها وهي في كمالها. والاختلاف في التقويم قائم في هذه المراحل بين المتذوقين، وكلما كان المتذوق يملك خبرة أكبر ومعرفة أوسع كان أقدر على التمييز بين المراحل الثلاث، وأقدر على معرفة الكمال في الأشياء، ولاشك في أن بين هذا النوع من المتذوقين تنحصر الاختلافات في التقويم ضمن إطار ضيق.

في حديثنا عن طبيعة الجمال فرقنا بين الجمال المطلق وبين الجمال المادي، ورأينا أن إدراك الجمال الموضوعي يكون عن طريق العقل وحده، أما إدراك الجمال المادي فيكون عن طريق العقل وبمساعدة الحواس وبتأثير الطباع والعادات، ولذا كان تذوق هذا الجمال نسبياً، لأن الاختلاف القائم في الطباع والعادات كبير بين الناس. فليس هناك شيء قبيح أو شيء حسن إلا إذا أُضِيْف فقلنا حسن بالنسبة إلى كذا، وقبيح بالنسبة إلى كذا، " فكل ما كان قبيحاً في وقت دون وقت لا يجوز أن يُنْسَبَ إلى العقل المجرَّد، وإلى أحكامه الأولية

[١] (الهوامل والشوامل)، مسألة/١٣٥،ص/٢٩٧.

الأزلية. بل لا يقال فيه إنه قبيح ولا حَسَنٌ على الإطلاق، وإنما يُنْسَب إلى الطباع والعادات، ثم يُقالُ قبيح بحسب كَيْت وَكَيْت، وحَسَنٌ لكذا وكذا: مقيداً غيرَ مطلق، ولا منسوب إلى العقل المجرَّد"[١]. فالكِبْر مثلاً قبيح لأنه عار عن الكمال في النظرة الأولى بل هو واضح النقص والجهل، ولكن الكِبْر حسن في المكان الذي يتطلبه، أي أنه حسن عندما يصل الكمال المعول عليه في كل الأشياء، ويكون صالحاً للغاية المقصودة. ولا شك في أن اعتبار الكِبْر قبيح في مكان وحسن في مكان إنما يعود إلى الإنسان بالدرجة الأولى، كما أن الاختلاف في المكان الذي يكون فيه الكِبْر حسنا قائم بين إنسان وآخر وذلك للاختلاف القائم بين طبيعة كل إنسان واستعداده.

إن طبيعة الجمال المادي واحدة، ولكن تذوقنا لهذا الجمال نسبي يختلف من فرد إلى آخر، وهذا الاختلاف إنما يغلب على الإنسان من جهة الحس لا من جهة العقل، فلو أن كل الناس عملوا على تنمية عقولهم عن طريق العلم والعمل، واستعملوها في سائر علاقاتهم مع الواقع وخاصة في مجال التذوق الجمالي، لما كان هناك هذا التفاوت الكبير في نسبة التذوق بين فرد وآخر، لأنه " قد صح أن شأن الحس أن يورث الملال والكلال، ويحمل على الضجر والانقطاع، وعلى السآمة والارتداع. وهذا منه في ذوي الإحساس ظاهر معروف، وقائم موجود"[١] فاعتماد الإنسان على الحس في تذوق الجمال وإدراكه يؤدي إلى الاختلاف في التذوق بين فرد وآخر، كما يؤدي إلى الإختلاف عند الفرد نفسه، وليس هو

---

[١] (الهوامل والشوامل)، مسألة/١٤٧، ص/٣١٥ وما بعدها.

[١] (المقابسات)، مقابسة/٣٥، ص/١٥٩-١٦٠.

كذلك إذا اعتمد على العقل " لأن العقل، لا يعتريه الملل، ولا تصيبه الكلفة، ولا يمسه اللُّغُوب*، ولا يناله الصمت، ولا يتحيفه الضجر، وهكذا حكمه في المشاهد الحاضر، والعيان القاهر"[٢]. فأحكام العقل وقضاياه أبدية واجبة على حال أزلية لا تتغير[٣]، وعلى الرغم من أن العقل في هذه الحياة على شوبها وفسادها وكدرها وتغيرها فإنه " لا يكل معقوله أبداً، ولا ينقضي منه أبداً البته، ولا يطلب الراحة عنه بوجه، بل كان العقل إذا وَجَد معقوله توحَّد به، صار هذا قد أحيى، لا يوجد بينهما بينٌ بحال"[٤]، فتذوق الجمال القائم على الحس سرعان ما ينقضي، ويضمر، بالإضافة إلى أنه يختلف من فرد إلى آخر، ذلك أن الحِسّ يُورث الملال والضجر والاضطراب في الأحكام، ويختلف في شدته من فرد إلى آخر، وهو"حاكم مرتش، وخابط خبط عشواء في ليل مدلهم. وإنما انخدع به من وزنَ حقائقَ مطالبه برأيه المتهم وخاطره الكذوب"[١]، أما إذا اعتمد التذوق الجمالي على العقل فإنه سيبقى ثابتاً لا يتغير، وسيكون واحداً متشابهاً عند الجميع لأن العقل لا يصيبه التعب من معقوله، وهو غير مضطرب ولامتغير كالحس بل ثابت، يستمد ثباته ونوره من العِلّة الأولى.

ولما كان الإنسان بالحس أكثر منه بالعقل فإنّ التذوق القائم على الحِسّ وحده هو التذوق الغالب على الناس، وهو تذوق شخصي يختلف باختلاف

* اللغوب: بضمتين، التعب والإعياء. انظر القاموس.

[٢] المصدر السابق.

[٣] (الهوامل والشوامل). مسألة /١٤٧،ص/٣١٥.

[٤] (المقابسات)، مقابسة/٣٥ ص١٥٩ــ ١٦٠.

[١] (الإشارات الالهية)، ص/١٦٠.

الأشخاص وطبائعهم وأمزجتهم. والأحكام الشخصية متعددة ومختلفة ولذلك لا يؤخذ بها، لأنها لا تنحصر تحت قانون عام وليس لها ضابط شامل ولا يعتمد عليها، يقول مِسْكَويه: " فأماّ الاستحسانُ العَرَضيّ والجزئيّ، أعني مايستَحسِنُهُ شخصٌ مابحسب مِزاجٍ ما فهو أيضاً لأجل نسبة ما، ولكنَّه يصيرُ شخصياً، والأمور الشخصية لانهاية لها، فلذلك لاتَنْحصر تَحتَ صِناعةٍ، ولا لها قانون"[٢]. أما التذوق القائم على العقل فمطلق شامل، لا يخضع للأمور الشخصية، لأن العقل جوهر إلهي ذو طبيعة ثابتة، لاتتغير من إنسان إلى آخر، كما أن العقل أقدر من الحس على النفاذ إلى جوهر الأشياء ومعرفة ذواتها. وما هو أكثر تركيباً " فالحِسّ أقوى على إثباته، وماهو أقلّ تركيباً فالعقلُ أخلصُ إلى ذاته"[٣]. والعقل في تَعرّف المعاني الطبيعية مقابل لمسلك الطبيعة في إيجادها، ذلك أن "الطبيعة تَتَدرَّج في فِعْلِها من الكُلّيّات البسيطة، إلى الجزئيَّات المركّبة، والعقل يتدرَّج من الجزئيَّات المركّبة إلى البسائط الكلّيَّة، والإحاطة بالمعاني البسيطة تحتاج إلى الإحاطة بالمعاني المركَّبة، ليُتَوصَّل بتوسُّطِها إلى استِثْباتِها، والإحاطةُ بالمعاني المركَّبة تحتاج إلى الإحاطة بالمعاني البسيطة ليُتوصَّل بتوسطها إلى تحقيق إثباتِها"[١]. واذا كانت الطبيعة تقوم بالتركيب فإن العقل يقوم بدور معاكس يعتمد على تحليل المركبات إلى أجزائها البسيطة. فالعقل " يتدرج من الجزئيات المركبة إلى البسائط الكلية"[٢]، ولكن لابد للعقل في ذلك من مساعدة الحس، الذي هو أقدر على إثبات الأشياء أمام العقل،

---

[٢] (الهوامل والشوامل)، مسألة/٥٢ ص/١٤٣.

[٣] (الإمتاع)، (٢/٨٥).

[١] (المصدر السابق)، (٢/٨٤).

[٢] (الإمتاع)، (٢/٨٦).

ليستطيع العقل النفاذ إلى جوهرها. "وكما أن القوة الحِسِّيَّة عاجزةٌ بطباعها عن استخلاص البسائط الأوائل، بل تحتاج إلى القوَّة العاقلة وان قَوِيتْ لصار العقلُ فَضْلاً كذلك أيضاً القوّة العاقلة لا تقوى بذاتها على استثبات المركبات إلا من جهة القوة الحساسة، ولو قويت عليه لصار الحس فضلاً للعاقلة"(٣).

وإذا كان للحواس، ولاسيما السمع والبصر، أثر هام في الإبداع الجمالي، إلى جانب العقل، فإن لها أيضاً أثراً بالأهمية ذاتها في الإدراك الجمالي، إذ إن الإدراك يقوم على وجود طرفين: الإنسان المتذوّق، والموضوع الجمالي المتذوَّق الذي يشكل موضوعاً خارجياً بالنسبة إلى الإنسان المُتَذوّق، لذا كان لابد للمُتَذوّق من أدوات تتوسط بين الموضوع الخارجي المُتَذَوّق وبين داخل المتذوّق وبخاصة عقله، ليستطيع بمساعدة الخبرة السابقة والثقافة المكتسبة أن ينفعل بالموضوع، ويتخذ موقفاً جمالياً منه. وحتى الموضوعات الجمالية التي لا يمكن تناولها بالحواس، كالقيم الأخلاقية، والعادات الاجتماعية، فإنها تخضع لذلك أيضاً، لأنها في أصلها لم تنشأ وتصبح موضوعاً داخلياً بالنسبة إلى الإنسان إلا بعد أن اكتسبها عن طريق المعرفة التي تعتمد على الحواس، ولذلك نرى التوحيدي يهتم بالحواس، ولاسيّما السمع والبصر، اللذين يعتبرهما أخص الإحساسات بالنفس، يقول: "ومما يجب أن يُعْلَم أَنَّ السَّمْع والبصرَ أخصُّ بالنفس من الإحساسات الباقية، لأنهما خادما النفس في السرّ والعلانية، ومؤنِساها في الخَلْوة، ومُمِدّاها في النّوم واليَقَظة، وليست هذه الرتبةُ لشيءٍ من

(٣) المصدر السابق، (٢/٨٤).

الباقيات، بل الباقيات آثارُها في الجسد الذي هو مطيّة الإنسان"[١] ويضيف متحدثاً عن قيمة البصر وأهميته للمعرفة: "وهو يجمع لك بحكم الصورة، واعتراف الجمهور، وشهادة الدهور نتيجة التجارب، وفائدة الاختيار، وعائدة الاختبار، وإذعان الحس وإقرار النفس، وطمأنينة البال وسكون الاستبداد، هذا سوى أطراف من سياسة العجم وفلسفة اليونانيين"[٢]. فالحواس وسائل لابد منها، تصل العقل بمظاهر الأشياء، ويبقى للعقل وحده الدور الأساسي في الإدراك والمعرفة، والنفاذ إلى جوهر الأشياء وتقويمها. من هنا كانت العيون طلائع القلوب، وكان "عشق العين سريع الانحلال، بطيء العودة، فاحذر أن يؤول بك إلى عشق القلب فيصعُب المرام"[٣] ، إن التوحيدي بعد أن يقرر أن الجمال الداخلي لا يدرك إلا بالعقل، يرى أن الجمال الظاهري يدرك بوساطة الحواس، وأن هذا الإدراك نسبي، كما أن الجمال الظاهري نسبي.

ولكن ما أثر النفس في الإدراك؟ إن عملية الإدراك الجمالي إنما تعتمد على النفس في الدرجة الأولى. وقد عرفنا أثر النفس في تحصيل المعرفة عند حديثنا عن نظرية المعرفة، وانطلاقاً من هذه الأهمية فإن للنفس الأثر الأهم في الإدراك الجمالي، إذ إنها تتماهى مع الموضوع الجمالي وتسعى إلى الاتحاد به، والذوبان فيه، فترى في الموضوع ذاتها، وجوهرها، ورغباتها، ونوازعها، وشتى مظاهر إحساساتها. وفي ذلك العمل تختلط التجربة الإنسانية بالمعرفة الصوفية، فالنفس

---

[١] (الإمتاع)، (٢/٨٣).

[٢] (البصائر والذخائر)، (١/٨).

[٣] المصدر السابق، (٣/٥٦).

هي مصدر الأشياء الموجودة في العالم الأرضي، والطبيعة إنما تستمد صورها وأشكالها من النفس وتعطيها للمواد والعناصر التي تتشكل على هذه الصور بنسب مختلفة بحسب استعداد تلك المواد لتقبل الكمال. وعندما ترى النفس الأشياء فإنها تعرف فيها ذاتها وروحها، وترى فيها مُماثلاً لصورها الكاملة التي تقتنيها، والتي قد تكون انطوت في ظل النسيان، ولكنها برؤيتها للصور المماثِلة لصورها الكاملة فإنها تستحضر هذه الصور من عالم النسيان وهذا ما يدفع النفس إلى الإتحاد في الموضوع الجمالي، لأنه يذكرها بكمالها الأول قبل نزولها إلى العالم الأرضي، كما قد يؤدي إلى نفورها وابتعادها عن الموضوع لأنها رأت فيه مالا يلائم كمالها، ويعيقها عن تذكر عالمها الأول.

إنّ النفس في رؤيتها للموضوع الجمالي إنما تعيد خلقه من جديد، عن طريق اسقاط ما فيها عليه، لتجعله على صورتها ومثالها، ولتجد فيه معيناً لها على اكتشاف جوهرها، وبهذا يصبح لدينا نوع من التبادل المستمر والتفاعل الدائم بين شعور الإنسان الداخلي، وبين مظاهر العالم الخارجي، يسعى فيه الإنسان نحو إدراك ما حوله وفهمه ليستطيع معرفة ذاته وفهمها. إنه خروج الذات للإلتقاء بالموضوع، أو مشاركة عميقة تتحقق بين الذات العارفة وموضوع المعرفة تقترب جداً من حالة الوجد الصوفي الذي يرى فيه المتصوف نفسه في كل الكائنات. والنفس حينما تتلقى الانطباعات التي تقدمها الحواس فإنها تعكس فهمها ووعيها للموضوع عن طريق تحريك الجسم فيما نسميه بالانفعال. وكذلك عن طريق السلوك الإنساني الواعي الذي يهدف إلى تطوير

خبرة النفس الإنسانية ورفدها بالمزيد من التجارب والقيم الجمالية، لتتمكن هذه النفس من تحقيق كمالها عن طريق معرفة العالم الخارجي وامتلاكه جمالياً.

وهكذا يصبح الإدراك سعياً متواصلاً تقوم فيه الذات بالبحث عن نفسها، وتصاحبه لذة جمالية توفر للإنسان شعوراً بالتفوق والاستقرار الداخليين، وتوافقاً داخلياً بين قوى الإنسان الذاتية، يقضي على الحواجز الفاصلة بين الحياة الوجدانية والحياة العقلية ليجعل من الإنسان كلاً واحداً، متكاملاً، محقِقا فرديته، مدركاً حقيقتها وإمكانيتها، كما أنه يحقق توافقاً وتوحداً خارجياً بين(الأنا) وبين الـ(هو) من ناحية، وبين الـ(أنا) وبين ال(نحن) من ناحية أخرى، وذلك لتحقيق الوحدة الجماعية من خلال تطوير الذات الفردية عند كل فرد من أفراد المجتمع.

يقول التوحيدي متسائلاً: "ماسبب استحسان الصُّورة الحسنة؟ وما هذا الوَلُوعُ الظاهرُ، والنظرُ والعشقُ الواقع من القلب، والصّبابةُ المتّيمةُ للنفس، والفكرُ الطاردُ للنوم، والخيالُ الماثل للإنسان؟ أهذه كلُّها من أثار الطبيعة أم هي من عوارض النفس؟ أم هي من دواعي العقل؟ أم من سهام الروح؟". إن التوحيدي في تساؤله هذا يطرح مسألة الإدراك الجمالي، ويتساءل عن سببه، وطبيعته، أهي طبيعيّة، أم نفسية، أم عقلية، أم روحية؟.. عن ذلك التساؤل يجيب مسكويه قائلا: "إنّ الطبيعة مُقْتَفِيَةٌ أفعال النَّفس وآثارَها، فهي تعطي الهَيُولى والأشياءَ الهَيُولانية صُوراً بحسب قبولها، وعلى قدر استعدادها، وتحكي في ذلك فعلَ النّفْس فيها ـ أعني في الطبيعة ـ ولكنّها هي بسيطةٌ، فتَقْبَلُ من النفس

صوراً شريفة تامة، فإذا أرادت أن تنقش الهَيُولى بتلك الصّور أعجزت الأمـور الهيولانيةَ عن قبولها تامة وافية، لقلّة استعدادها، وعدمها القوة الممسكة الضابطة ماتُعطاه من الصّور التامة. وهذا العجز في الهيولى ربما كان كثيراً، وربما كـان يسيراً، وبحسب قوتّها على قبول الصّور يكونُ حُسْنُ موقع مايحصلُ من النفسُ فإن المادة الموافقة للصّورة تقبل النَّقْشَ تاماً صحيحاً مشاكِلاً لما قَبِلَتْها الطبيعة من النفس. والمادةُ التي ليست بموافقةٍ تكون على الضِّد. والمثال في ذلك أن الطبيعـة إنما تعمل من المادة عندَ تَجْبِيلِ النّاس في الرّحِم الفَطَس في الأنفِ، والزُّرقَـةَ في العينين، والصُّهُوبةَ في الشّعْر، وبحسب قبولِ الهيولَى الموضوعة لها، لا أنها تقصـد الصورَ الناقصةَ، بل تقصد ـــ أبداً ـــ الأفضلَ، ولكنَّ المادة الرطبة تأبىَ إلا قبـولَ مايلائمها، وذلك أن الدَّعج في العين، والشَّمَمَ في الأنفِ صورٌ تحتاجُ إلى اعتدال المادة بين الرُّطوبة* السَّيالة، واليُبوسة الصَّلْبة**، ولايمكـنُ إظـهارُها في المـادة الرّطبة، كما لايمكنُ صياغة خاتم من شمع ذائب. وربما كانت المادةُ حاجزةً مـن طريق الكميِّة دون الكيفيّةِ، فلا تَتم الخِلْقَةُ على أفْضَل الهيئات، وكذلك الحالُ في شَعْر الرأس، وأهداب العين والحاجب، فإنها لا تَنْتَقِشُ على ماينبغي إذا كـانت ناقصةَ المادةِ، أو غيرَ معتدِلةٍ في الكيفيات، فتعملُ الطبيعة منها ما يمكنُ ويَتَـأتىّ،

* الرطوبة: هي علة سهولة انحصار الشيء بذات غيره وغير انحصاره بذاته، وأيضاً هي الكيفيـة التي لا تحيط بشكل الجسم الذي هي فيه على شكل محدود، ولا تمنعه أن يتشكل بشكل مـا يحيط به بسهولة. انظر(المقابسات)/مقابسة/٩١، ص/٣٦٣.

** اليبوسة: هي علة انحصار الشيء بذاته، وعسر انحصاره بغيره، وأيضاً هي الكيفية التي تحفـظ شكل الجسم الذي هي فيه حتى لا يتشكل بشكل ما يحيط به بسهولة. انظر (المقابسـات)، مقابسة/٩١، ص/٣٦٩.

فتجيءُ الصورةُ غيرَ مقبولةٍ عندَ النَّفْسِ، لأنها لا تطابقُ ما عندَها من الكمـــال. فأما وأنت تتأمَّلُ ذلك من طين الخَتْمِ فإنَّه إذا كان ناقصَ الكميةِ غـــيَّر مقـــدار الخاتمِ، أو يابساً، أو رطباً، أو خشِناً، نقصت صورةُ الخاتمِ، ولم يقبل النَّقْش على التَّمام والكمال.

فأما المِثَالُ في المادة الموافقة فهو بالضِّد من هذا المثال. فلذلك تَقْبَـــل مـــا تعطيها الطبيعةُ على التمام، وتنتقشُ نقشاً صحيحاً مناسِباً مشاكِلاً لما في النفس، فإذا رأَتْها النفسُ سُرَّتْ، لأنها موافقةٌ لما عندها مطابقةٌ لما أعطتها الطبيعة"[1].

إن الطبيعة، بحسب هذا النص، قوة متوسطة بين النفس الأزلية وبين المـواد الهَيُولانية، وهي تنقل الصور الكاملة منها إلى المواد التي تتشكل وفق نسبة قبولهـا للصور الكاملة، التي تلقتها من الطبيعة، والنفس الإنسانية إنما هي جـــزء مـــن النفس الأزلية، فالطبيعة عندما تنتقل من النفس الأزلية فكأنها تنقل هذه الصـــور من النفس الإنسانية، ولكن الطبيعة عندما تستمد الصور والأشكال الكاملة مـــن النفس فإنها تقبل هذه الصور شريفة تامة كما هي في النفس، وذلك لأن الطبيعة بسيطة، أما عندما تنقل الطبيعة هذه الصور التامة إلى المواد الأولية فإن هذه المواد تتقبل الصور الكاملة بنسب متفاوتة بحسب استعدادها لقبول الكمال، وهـــذا العجز في المواد عن قبول الكمال ربما كان كثيراً أو قليلاً. وكلما كانت المـــادة أقدر على قبول الصور التامة الشريفة كان قبول النفس بها أكبر، فالمادة الموافقـــة للصور الكاملة القابلة للكمال تقبل الصور تامة صحيحة مماثلة للصـــور الـــتي

---

[1] (الهوامل والشوامل)، مسألة/٥٢، ص/١٤٠.

استمدتها الطبيعة من النفس، أما التي ليست موافقة، وغير قابلة للكمال، فإنها على العكس لا تقبل الصور كاملة، وإنما تقبلها بحسب نسبة استعدادها لقبول الكمال. والاستعداد لقبول الكمال يتبع حالتي المادة الكمية والكيفية، وعندما تكون المادة غير قابلة للكمال فإن الصور التي تقبلها تكون ناقصة غير كاملة، وغير مقبولة عند النفس، لأنها لا تتطابق ما عندها من الصور الكاملة. أما عندما تكون المادة قابلة للكمال فإن الصور التي تقبلها من الطبيعة تكون كاملة، والنفس تقبلُها وتسرُّ بها، لأنها توافق ما عندها من الصُّور الكاملة. فالنفس هي مصدر الجمال الموجود في الأشياء، وهي التي تسكبه عليها في عملية إسقاط لا شعورية، ولكن هذا الإسقاط نسبي تابع لقدرة النفس على تذكر الصور الكاملة فيها بعد رؤيتها لصور الكمال الأرضي، ذلك أن النفس محجوبة بحجب عن تذكر مالها، وهذه الحجب تعود إلى انشغالها بتدبير الزمان وأمور الجسد، وكلما كان الإنسان قادراً على إهمال أمور الجسد والزمان والانشغال بهما كان استعداد النفس للصفاء والرقي أقوى، وكانت قدرتها على تذكر خاصّ مالها من الأشياء الروحانية والكمالات أكبر.

فالنفس تحتفظ بصور كاملة، ولذا فإنها تحن وتستجيب للأشياء الكاملة التي تذكّرها بعالمها الأول وبالكمال الكائن فيه، وتشتاق إلى الاتحاد بها لأنها ترى فيها كمالها، فإذا ما فعلت أثبتت هذه الصور الكاملة في ذاتها، وصارت جزءاً منها، يغني خبرتها، ويوسّع أفقها، ويجعلها أقدر على امتلاك ما حولها، وفهمه ووعيه، ومن ثم فهم ذاتها ومعرفة كمالها.

إن هذا السعيّ من النفس إلى الإتحاد بالصورة المجردة يؤدي إلى حركة الجسد إلى الاتحاد بالجسد الحامل للصورة الكاملة، فالإنسان مكوَّن من نفس وجسد. والنفس والجسد يتبادلان التأثير بينهما، ولكن النفس تستطيع الاتحاد بالصورة الكاملة المجردة، أما الجسد فلا يستطيع الاتحاد بالجسد الآخر إلاّ عن طريق المماسة. وبالإضافة إلى أنه لا يتمكن من الاتحاد الحقيقي فإنه يؤدي إلى إضعاف النفس وانتكاسها، لأنها تشرف بالمعقولات ولا تشرف بالمحسوسات. يقول مِسْكَويه: "إنَّ مِنْ شأنِ النّفْسِ إذا رأتْ صورةً حسنةً متناسبةَ الأعضاء في الهيئات، والمقادير، والألوان، وسائر الأحوال، مقبولةً عندها، موافِقةً لما أعطَتْها الطبيعةُ، اشتاقَتْ إلى الاتحاد بها فَنَزَعتها من المادة واسْتَثْبَتَتْها في ذاتها، وصارت إيّاها كما تفعلُ في المعقولات. وهذا الفعلُ لها بالذّات، له تتحرّكُ، وإليه تشتاقُ، وبه تكمُلُ، إلا أنها تشرف بالمعقولات، ولا تَشْرُفُ بالمحسوسات. فإذا فعلت النفس ذلك، واشتَاقتْ إلى الطبيعيات والأجسام الطبيعية، رامت الطبيعةُ في الأجسادِ من الاتحاد ما رامتْه في الصور المجردة، فلا يكون لها سبيلٌ إليه، لأن الجسد لا يَتَّصِلُ بالجسد على سبيل الاتحاد، بل على طريق المُمَاسَّة، فتحصلُ حينئذ على الشوق إلى المُمَاسَّةِ التي هي اتحادٌ جسمانيٌ بحسب استطاعتها. وهذا من النفس غلطٌ كبير، وخطأ عظيم، لأنها تَنْتَكس من الحال الأشْرَفِ إلى الحال الأَدْوَن"[1]. فالجسد يشكل عائقاً للنفس عن السمو والمعرفة والادراك، ولولا الجسد والحواس، وعوائق المادة الأولية التي يتركب منها الجسد، لاستطاعت النفس إدراك الأشياء على حقيقتها، لأن إدراك الأشياء بالنسبة إليها لا يعتمد

[1] (الهوامل والشوامل) مسألة/٥٢، ص/١٤٢.

على الزمان والمكان، فالنفس فوق الطبيعة، والزمن إنما هو تابع للطبيعة وحركتها، والنفس فوق الجسد، وإنما أصبح الإنسان إنساناً بالنفس، والجسد يشكل حجاباً كثيفاً أمام النفس، ويعيقها عن إدراك الأمور التي تستطيع إدراكها عندما تزول تلك العوائق، فالنفس كما يقول مسكويه: "علاّمةٌ بالذات، درّاكةٌ للأمور بلا زمان، وذاك أنها فوق الطبيعة، والزمانُ إنما هو تابع للحركة الطبيعية... ولمّا كانت النفسُ فوق الطبيعة، وكانت أفعالُها فوق الحركة، أعني في غير زمان، فإذن ملاحظاتُها الأمورَ ليست بسبب الماضي ولا الحاضر، ولا المستقبل بل الأمر عندها في السواء، فمتى لم تُعقها عَوَائِقُ الهَيُولَى والهيوليات، وحُجُبُ الحِسّ والمحسوسات، أدركَتِ الأمورَ، وتجلّت لها بلا زمان"(١). من هنا كانت دعوة التوحيدي إلى تغليب العقل على الحس وعدم الاهتمام بالجسد إلا بالقدر الذي يكفي للحفاظ عليه، لإزالة تلك الحجب والعوائق أمام النفس، لتتوصل إلى إدراك الأمور ومعرفة حقائقها. ولكن إلى جانب الجسد والحس والهيولى هناك حاجباً آخر، ذلك أن الإنسان لا يستطيع توجيه نفسه والسيطرة عليها بسهولة، إذْ إنَّ الإنسان أصبح إنساناً بالنفس، و لم تصبح النفس نفساً بالإنسان، فهو تابع لها، خاضع لتوجيهها وتصريفها، ولا يستطيع امتلاكها إلا بعد المحاولات المتعددة، وبعد أن يصل بها إلى الصفاء والسموّ، وذلك إنما يكون بإزالة الحواجز والحجب التي تعيقها عن ذلك الصفاء، يقول أبو سليمان المنطقي: " ليست النفس على قدر إرادة الإنسان منها، بل الإنسان على قدر مراد النفس منه، لأنّ النَّفْسَ هي مالكته ومدبِّرته ومقومته،

(١) (الهوامل والشوامل). مسألة/٣٣، ص/٩٣.

ومتممتُه، ومحرِّكتُه، فلو كان الإنسان إذا أراد إذكارها ذكَّرها، وإذا أرد إنساءها أنساها كانت النفس تحت ملكة الإنسان، وجارية على إرادته، ومتصرفة بتصريفه. وإرادته إنما هي منها، ويقوم هو بها، وكماله من جهتها، وتمامه من معونتها، فلهذه الحال قد يتذكر الشيء فلا يجد من النفس إجابة له في ذكر ذلك الشيء، وقد يسهو عن ذلك الشيء فيُلْقى عليه أغفلَ ما يكون عنه، لأنه موجود عندها عتيد قِبلَها. وإنما يكون هذا منها في الفَيْنة بعد الفَيْنة. ولو لم يتذكر الإنسانُ شيئاً جملةً لكانت نفسه الناطقة مغمورة، ولو تذكر كلّما شاء لكان قد صفا كل الصفاء"[1]. فالقدرة على الإدراك مرتبطة بقدرة الإنسان على التذكر، وقدرة الإنسان على التذكر تعود إلى مقدرته على السمو بنفسه والوصول بها إلى الصفاء. وكلما كانت النفس صافية كان الإنسان أقدر على التذكر ومن ثم أقدر على الإدراك، وأقدر على معرفة جواهر الأشياء.

وإذا كانت عملية التذكر عملية نفسية تتم في مجال النفس الإنسانية، فإن من الطبيعي أنْ لا تكون هذه العملية وقفاً على النفس الإنسانية فقط، إذْ لابد للنفس من مساعدة الحواس. التي تربط النفس الإنسانية بالعالم الخارجي، وتقدم لها صور الأشياء ومظاهرها. فالإنسان مؤلّف من نفس وجسد، ولا يمكنه أن يكون إنساناً بالنفس وحدها، فللحواس أثر في عملية الإدراك التي تقوم بها النفس عن طريق التذكر، ذلك أن الحواس تتلقى الأشياء وتنقلها إلى الذاكرة الإنسانية التي تحفظ ما تقبله من هذه الصور بحسب مزاج الجسد. وعندما يغيب

---

[1] (مثالب الوزيرين)، ص/٢٩٧.

المحسوس فإن الذاكرة تتمكن من تقديم صورة ذلك المحسوس إلى النفس عندما تحتاج إليه النفس في عملية مقارنة تساعدها على التذكر والإدراك، يقول مسكويه: " إن الحواسَّ كلها ترْتَقي إلى قوةٍ يُقال لها الحِسُّ المشتَركُ. وهذا الحِسُّ يقبل الآثار من الحواسّ، ويحفظُها عليها في القّوة التي تُعْرف بالوهمِ. فإذا غاب المحسوس أحْضَرَتْ هذه القوَّةُ صورةَ ذلك المحسوسِ من الوهْم: سواء كان مَرْئِيّاً، أو مسموعاً، أو غيرَهُما من الصُّور المحسوسات. وليس يمكنُ أن يحصُلَ في هذه القوةِ شيءٌ من الصوَر إلا ما قَبِلَتْهُ وأخذته من الحواس"[٢]. ولا شك في أن هذا يقودنا إلى القول بأن عملية الإدراك ــ وإن كانت عملية نفسية ــ مرتبطة بالواقع الحسي الذي يعيشه الإنسان، وهو واقع يختلف من إنسان إلى آخر، باختلاف البيئة الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، وباختلاف الزمان والمكان. فالواقع الحسي له الأثر الأكبر في تحديد مفاهيم الفرد وتصوراته، إذْ إنَّ كل الصور التي تحتفظ بها الذاكرة التي يعتمد عليها الإنسان في الإدراك والتقويم مستمدة من الواقع الحسي للإنسان، وعندما يُكَلَّفُ إنسانٌ أن يتصور شيئاً لم يشاهده فإنه يسأل عن مثله ويطلب أن يصور له، وحتى الأشياء التي لا وجود لها في واقع الإنسان فإنه يلجأ في تصورها إلى تشكيلها من صور مركبة مستمدة من الواقع الحسي المحيط به. ولّما كان الإنسان بالحس أكثر منه بالعقل كان إدراكه للحسيات أسهل من إدراكه للعقليات، ولهذا صارت العقليات غريبة غير مألوفة، إذ إن العقليات لا تقع تحت الحس، ولا يمكن تمثيلها بمثال حسي إلا على وجه التقريب، يقول مسكويه: "وهكذا الأمر في المَوْهومات: فإنّ إنساناً لو

[٢] (الهوامل والشوامل). مسألة/١٦٩، ص/٣٦٠.

كُلِّفَ أنْ يتوهَّم حيواناً لم يُشَاْهِد مثلَه لسأل عن مثله، وكَلَّفَ مُخْبِرَه أن يُصَوِّره له، مثل عَنْقَاء مغْرِب، فإن هذا الحيوان، وإنْ لم يكن له وجود، فلابد لُمتَوهِّمَه أن يَتَوَهَّمَه بصورةٍ مُرَكَّبة من حيوانات قد شاهدها.

فأما المعقولات فلمّا كانت صورُها ألطفَ من أن تقع تحت الحس، وأبعدَ من أن تُمَثَّل بمثال الحسي إلاّ على جهة التقريب، صارت أَحْرَى أن تكون غريبةً غير مألوفة. والنَّفس تسكن إلى مِثْلٍ، وإنّ لم يكن مِثْلاً، لِتَأْنَسَ به من وَحْشَة الغُربة. فإذا أَلِفَتْها، وقَوِيت على تأمُّلها بعين عقلها من غير مثال سَهُلَ حينئذ عليها تأملٌ أمثالِها"[1].

إن الإدراك عند التوحيدي آلية معقدة تتدخل فيها الحواس والنفس وتتأثر بالواقع الخارجي للإنسان، ولكنها في أساسها تعتمد على أبعاد دينية فلسفية تربط الإنسان بأصل نشأته الإلهي وتدعوه إلى العودة إليه.

---

[1] (الهوامل والشوامل)، مسألة/٩٧، ص/٢٤١.

الفصل الرابع

تصنيف الفنــون

١ـ وحدة الفنون

٢ـ الصورة الفنية

٣ـ الخط العربي

٤ـ الموسيقا والغناء

١ـ وحدة الفنون

لما كان الفن شكلاً متميزاً من أشكال الوعي الاجتماعي فقد كان لابد له من أن يتجسد في عمل فني محدّد نحسّ به ونعايشه، وإلاّ فإنّ الفكرة الفنية التي تمثل ذلك الوعي لايمكن عدُّها فناً مالم يتحقق لها ذلك الشرط، فالفكرة الفنيّة تبقى من غير قيمة جمالية إذا ظلّت حبيسة فكر الفنان ونفسه، ولايمكن بأي حال من الأحوال عدّ صاحبها فناناً إلا إذا تمكن من التعبير عنها ونقلها إلى الواقع وتجسيدها في شكل مشخص يمكن للآخرين الإحساس به ومعاناته وإدراكه، ذلك أن الحواس الإنسانية تتضمن إمكانيات جمالية تظهر في قدرتها على التفريق بين مجموعة التأثيرات السمعية والبصرية التي تتلقاها ومقارنة بعضها ببعض لتميز مايمكن تسميته فناً مما لايمكن إطلاق تلك التسمية عليه. لذلك فإن من الطبيعي أن يكون الفن في مختلف أشكال تصويره للواقع والوعي الاجتماعيين مرتبطاً بالحاستين الجماليتين السمع والبصر قبل أي شيء آخر. فالسمع والبصر هما اللذان يعطيان الإنسان القدرة على إدراك أكمل صورة للحياة المحيطة به وأكثرها موضوعية، وذلك طبعاً بالإضافة إلى بقية قدرات الإنسان وعلى رأسها العقل والذاكرة، فبمساعدة السمع والبصر للعقل، وباقي قدرات الإنسان، تطورت معرفة الإنسان بالواقع في أثناء امتلاك المعرفة من طريق العيش في الواقع العملي. والواقع أن التطور التاريخي لموضوع الفن ومضمونه إنما يُحَدَّد بتطور المجتمع التّاريخي والثّقافي وبخاصة تطور الواقع الاجتماعي، إذْ إنّ تطور اهتمامات الإنسان وحاجاته الجمالية التي تنشأ عن عيش الإنسان في الواقع الحياتي يتدخّل إلى حد كبير في الإبداع والتذوق

الجماليين، فالمجتمع الإنساني لايملك شيئاً روحياً أو مادياً لايكون ضرورياً بالنسبة إليه، إذْ إنّ كل شيء ينتجه المجتمع إنما يكون ذا قيمة اجتماعية معينة، يحددها الواقع الاقتصادي والاجتماعي والثقافي الذي يعيشه المجتمع. من هنا كان الاختلاف في تقويم الأشياء المنتجة بين مجتمع وآخر، فما قد يكون ذا قيمة اجتماعية كبيرة في مجتمع ما قد لايتمتع بالقيمة نفسها في مجتمع آخر. فالفرس مثلاً تمثل قيمة كبيرة بالنسبة إلى من يعيش في الصحراء ولكنها لاتمثل القيمة ذاتها بالنسبة إلى الذي يعيش في المدينة، وحتى في المجتمع الواحد فإنّ السيارة مثلاً تُعتبر ضرورية لطبقة معينة على حين أنها قد لاتعتبر كذلك بالنسبة إلى طبقة أخرى.

وإذا كان التطور التاريخي والثقافي الاجتماعي يتدخل في تحديد تطور تاريخ الفن فإن هذا التطور يتدخل أيضاً في إبراز أنواع الفنون وتصنيفها بحسب أهميتها في المجتمع، وإن كان علينا هنا ألا نغفل دور الفنان المبدع في التخصص في نوع أو آخر من أنواع الفن على اعتبار أن هذا النوع قريب من موهبته الفنية — فالأنواع الفنيّة تعبر عن النظرة نفسها إلى العالم، وتصور الواقع ذاته، وتجسد تطور الوعي الاجتماعي، وكل نوع من الأنواع — وإن كان يتخذ مظهراً خاصاً وأسلوباً معيناً— يكمل الآخر ويردفه في تفسير الواقع وتقويمه جمالياً. ونحن — من خلال استعراض تاريخ علم الجمال — نلاحظ أن هناك أنواعاً معينة من الفن برزت وسيطرت على غيرها من الأنواع في فترات تاريخية معينة كالرّواية التي انتشرت في أوروبا في القرون الأخيرة الماضية، وكالسينما التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، ولاشك في أن ذلك يعود سببه إلى

الظروف الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي تتدخل إلى حد كبير في صياغة الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الإنسان وتغييره.

ولاشك في أن الحضارات الشرقية هي نتاج الظروف المختلفة التي مرّت بها المجتمعات الشرقية، ولعلّ أهم هذه الظروف هو ظهور معظم الأديان فيها، ولعل ماساعد على ظهور الأديان وانتشارها في الشرق طبيعة الشرقيين التي تميل إلى الإيمان بالروحيات والغيبيات أكثر من ميلها إلى الإيمان بالمحسوسات، ولذا نرى أن رمزية الفن قد سادت حضارة الشرق، فالفكرة لدى الشرقيين تتجسد في صور يمكن تأملها حسياً، على أن ذلك التجسد لا يكافئ تلك الفكرة، لأن الأمور الروحية لا يمكن التعبير عنها تعبيراً كاملاً في أشكال الفن المادية الجافّة، بل في تجسيدات غامضة ورموز عامة صبغت معظم الآثار الفنية لتلك الحضارات.

والعرب في الجاهلية ينطبق عليهم ذلك، فعلى الرغم من خضوعهم للمؤثرات المختلفة في بيئتهم الصحراوية الشّديدة القسوة والتي كانت تفرض عليهم الاهتمام بالأشياء المادية المحسوسة فإن اهتمامهم بهذه الأشياء لم يكن ينصبّ غالباً على الجمالية البحتة لأشكالها المادية، وإنما كان ينصبّ على ما تقدمه من فوائد مادية ومعنوية. بالإضافة إلى ذلك فإنّ جانباً مُهماً من سلوكهم وتعاملهم مع الواقع خضع للمعتقدات الغيبية التي كانت تسود بيئتهم ولا سيّما الأساطير، ولعل هذا يفسر موقفهم من الأوثان التي كانوا يعبدونها، ذلك الموقف الذي يقوم على عدم الاهتمام بالشكل الذي يتخذه الوثن سواء أكان على

شكل إنسان أم كان مجرد حجر عادي وهو ما دفع بعضهم إلى احتقار تلك الأوثان والسخرية منها عندما لمس عجز الوثن الإله عن الدفاع عن نفسه بله أن يضرّ وينفع.

وعلى الرغم من الأثر الكبير الذي تركه الإسلام في تغيير المجتمع العربي و تطوير الشخصية العربية فإننا لا نستطيع أن نقرر أن عدم انتشار بعض الأنواع الفنية في المجتمع العربي الإسلامي كان بسبب الإسلام وحده، فقد دعا الإسلام إلى تحريم التصوير والتمثيل ولكن ذلك لا يمثل السبب الوحيد في عدم وجود هذين النوعين من الفنون لدى العرب المسلمين. لقد دعا الإسلام أيضاً إلى تحريم شرب الخمر وبعض أنواع الموسيقا والغناء والشعر وعلى الرغم من ذلك فإن تلك المحرّمات انتشرت بين فئات كثيرة من المجتمع العربي الإسلامي وخاصة في القرن الرابع الهجري. والراجح أن السبب الرئيسي في عدم انتشار التصوير والتمثيل عند العرب المسلمين يعود إلى طبيعة العرب النفسية التي لا تميل إلى المحاكاة بل تميل إلى الصورة المُحَوَّرة المُحَرَّفة أو المُجَرَّدة[١] أما ما نراه من رسوم وتماثيل في قصور بعض الخلفاء ولا سيّما الأمويين فذلك يعود إلى إبداع فنانين من البيزنطيين أو الفرس سواء أكان هؤلاء على دياناتهم السابقة أم دخلوا في الإسلام[٢]. أما قبول أولئك الخلفاء لوجود الرسوم والتماثيل في قصورهم فيعزى إلى ضعف الشعور الديني عند بعضهم من ناحية، وإلى رغبة بعضهم الآخر بتقليد من سبقهم من ملوك الفرس والروم من ناحية أخرى.

---

[١] بهنسي.عفيف، (تاريخ الفن والعمارة)، المطبعة الجديدة، دمشق ١٩٧١(ص/٣١٥).

[٢] مارسيه.جورج، (الفن الإسلامي). ترجمة د.عفيف بهنسي، دمشق ١٩٦٨ (ص/٣٩،٤٦،٤٨،٩٠).

والراجح أن التصوير والتمثيل لم ينتشرا في المجتمع العربي الإسلامي لأنهما يجسدان الفكرة تجسيداً، ويعبران عن الفكرة تعبيراً مباشراً، ويصوران الواقع تصويراً حرفياً، وهو ما يتنافى مع الطبيعة الشرقية التي تميل إلى الرمز والكناية والتلميح، دون التصريح والمحاكاة والمباشرة، ولكن هذا لا يعني أن نُهمل تماماً أثر التحريم الديني في عدم انتشار هذين الفنين. ولعل السبب نفسه يفسر وجود أنواع الفنون الأخرى التي كانت معروفة آنذاك ولا سيّما الأدب والموسيقا والغناء ففي هذه الفنون يتضاءل الشكل الذي يمكن تأمله بشكل حسي مباشر، وتأخذ الفكرة شكلاً روحياً خالصاً، ولا تُدرَك عن طريق تأمل أشكالها الحسيّة بقدر ما تُدرك عن طريق فهمها الروحي المباشر. ويبدو ذلك على أشده في الغناء والموسيقا، حتى إننا لنجد كثيراً من مشاهير المتصوفة في القرن الرابع الهجري يفقدون اتزانهم العاطفي والجسدي عند سماعهم الغناء، ويتخذون من السماع أداة لتحريك الشعور الصوفي في نفوس الآخرين.[٣]

وبالإضافة إلى الموسيقا والشعر، نجد " أن الموضوعات المشتركة للفن الإسلامي هي الأشكال النباتية سواء أكانت مصورة في هيئة زهور واقعية، أو في هيئة توريق تجريدي، وهي أيضاً أشكال هندسيّة تصورها الناس لأول وهلة في العالم الإسلامي وفهموها أول الأمر على أنها فواكه أو أشياء أخرى، وأخيراً هي الكتابات الفنية التي استخدمت نقوشاً[١]". ومن الواضح أن موضوعات

[٣] بروكلمان، (تاريخ الشعوب الإسلامية)، (ص/٢٣٦).

[١] اتنجهاوزن، (تراث الإسلام)، سلسة عالم المعرفة، القسم الثاني، تشرين الثاني ١٩٧٨، بحث اتنجهاوزن: الفنون الزخرفية والتصوير، (ص/٦٦).

هذه الأنواع الفنية المختلفة المشتركة للفن الإسلامي تقوم على أساس رمزي يومي إلى التعبير عن الفكرة تعبيراً غير مباشر، يعمل على إطلاق قدرات الإنسان، وتعميق وعيه للعالم عن طريق السمو بنفسه إلى عالم من الصفاء والإشراق الروحيين، وخاصة أن الرابط الذي يجمع بين مختلف هذه الأنواع الفنية السمعية والبصرية هو التناسق الذي يعتمد على تناغم الألفاظ والنغمات والألوان والخطوط، وعلى التوازن بين أجزائها، وعلى كمال التكوين الفني كله.

٢ ـ الصورة الفنية

مما لا شك فيه أن الفنون العربية الإسلامية متعددة ومتنوعة، ولكنها على هذا التنوع والتعدد تتحد في الأسلوب الرمزي، ويتوفر فيها الجمال القائم على التناسق والتوازن والكمال. وأبرز الفنون الإسلامية وأكثرها تأثيراً في المجتمع العربي الإسلامي آنذاك هي الأدب والموسيقا والغناء. وهذا ما نراه عند التوحيدي الذي يركزّ كل اهتمامه على الأدب والموسيقا والغناء، بالإضافة إلى الخط. وفي رأي التوحيدي أن العلاقة القائمة بين أنواع الفنون الإسلامية هي الصورة، التي يقسمها على أنواع تشمل كل الموجودات في عالم الإنسان، ويعرّف التوحيدي الصورة بقوله: "هي الّتي بها الشَّيءُ هُو ما هُو"[(١)]، وبأنها "الّتي بها يَخْرُجُ الجَوْهَر إلى الظُّهُورِ عِند اعتِقاب الصُّوَر إيَّاه"[(٢)]. فالصورة هي الحالة المادية المُحسَّة التي تتجسد فيها حقيقة الشيء ليتمكن الحس والعقل من

---

(١) (المقابسات)، مقابسة/٩١(ص/٣٦٤).

(٢) (الإمتاع)، (٣/١٣٦).

الاتصال بها وإدراكها. وقد رأينا أن الفكرة الفنية لا يمكن عدها فناً إذا ظلّت حبيسة في داخل الفنان، ولا بد لها من أن تتجسد في عمل فني محسوس. ولأن التوحيدي يقدّم هذا التعريف للصورة ويرى فيها الرابط بين أنواع الفنون فهو يؤكد كما رأينا من قبل على أهمية السمع والبصر في عمليتي الإدراك والإبداع الفنيين. وتجدر الإشارة إلى أنّ الصورة عند التوحيدي تنسحب على المفهومين الفني والفلسفي، فالصورة، كما في تعريفها، تشمل كل الموجودات الحسية والذهنية المجردة.

ويتحدث التوحيدي عن أنواع الصور فينقل عن أبي سليمان المنطقي قوله: "الصُّوَر أصناف: إلهيّةٌ وعَقليَّةٌ وطَبيْعِيّةٌ، وأسقسطية وصناعية، ونَفسيّةٌ ولَفْظِيّة، وَبَسيطَةٌ ومُرَكَّبةٌ، ومَمْزوجَةٌ وصافِيَةٌ، وَيَقِظية ونَوْمِيّةٌ، وغائِبيَّةٌ وشَاهِدِيّة"[٣]. ويبدو أن هذا الترتيب لم يأت جزافاً بل كان مقصوداً، فالصُّورة الإلهية هي أعلاها في الرتبة والحقيقة، تليها في المرتبة الصورة العقلية فهي شقيقة تلك، وإدراك الصورة الإلهية صعب لا يستطيع أي إنسان الوصول إليها إلاّ بمعونة الله تعالى، ولا يمكن وصفها على الحقيقة وإنما على وجه التقريب، إذْ إنها بسيطة، ولكنها مع ذلك تَجلَّت بالوحدة، وثبتت بالدوام، ودامت بالوجود، فهي تُلْحَظ لحظاً، ولا تدركها الحواس، وإنما تُعرف بآثارها في هذا العالم لأنها تمثل الذّات الإلهية، "وقد بان بالاعتبارِ الصحيح أنّه، عزَّ وَجَل، لّما كان مُحَجَّباً عن الأبصار، ظَهَرَتْ آثارُه في صفَحات العالَم، وأجزائه وحَواشِيه وأثنائه، حتى يكون لسانُ

---

[٣] (الإمتاع)، (١٣٧/٣).

الآثارِ داعياً إلى معرفته ومعرفَتُه طَريقاً إلى قَصْدِه، وقَصْدُه سبَباً للمَكانةِ عنــــده والحُظْوَةَ لَدَيْه، على أنَّه في احتجابه بارزٌ، كما أنَّه في بُروزِه مُحْتَجِبٌ، وبيـــانُ هذا أنَّ الحِجَابَ مِن ناحيةِ الحِسّ، والبُرُوزَ من ناحية العَقْل، فإذا طُلِبَ من جهة الحسّ وُجِدَ محجوباً، وإذا لُحِظ من جهة العقل وُجِدَ بارزاً، وهاتَـــان الجِـــهَتان لَيْسَتا له تعالى، ولكنهما للإنسان الذي له الحِسُّ والعقل، فصارَ بهما كالناظر مِنْ مَكانيْن، ومَنْ نَظَرَ إلى شيءٍ واحدٍ من مَكانيْن كانت نِسْبَتُه إلى المَنْظُـــورِ إليـــه مُفْترِقَة "[1]، فالإنسان لا يستطيع إدراك الصورة الإلهية عن طريق الحواس وإنمـــا عن طريق العقل، وما الحواس إلا من أدوات العقـــل، وإذا كـــان الإنســـان لا يستطيع إدراك الصورة الإلهية فذلك لأنه يطلبها بالحواس القاصرة، "وإنما شَـــقّ هذا الأمرُ على أكثر الناس واختلفوا فيه، لأنَّهم راموا تحقيقَ مالا يُحَسُّ بـــالحِسِّ، ولو رامُوا ذاك بالعقل المَحْضِ بغَيْر شَوْبٍ من الحِـــسّ لكـــان المَـــرومُ يَسْـــبِقُ الرَّائِم،والمَطلوبُ يَلوحُ قُبالَة الطَّالب مِنْ غير شكّ لابسٍ ولا ريب مُوحِش، لأنـــه ليس في العقل والمعقول شكٌّ، وانما الرَّيْبُ والشَّكُّ والظَّنُّ والتَّوَهُّم كلُّـــها مـــن علائقِ الحِسِّ وتَوَابعِ الخِلْقَة، ولولا هذه العوارِضُ لما اغبرّ وَجهُ العقل، ولا عَـــلاهُ شُحوب، ولَبَقِيَ على نَضْرَتِه وجماله، وحُسْنِه وبَهْجَتِه. ولَمَّا كان الإنسان مفيض هذه الأعراض في الأوّل، صار مَفِيضَ هذه الأحوال في الثاني، فاستعار من العقل نوره في وصف الأشياء الحسية جهلاً منه وخطأ، واستعار من ظلام الحـــس في وصف الأشياء الروحانية عجزاً منه ونقصاً. ولو وُفق لوضع كل شيء موضَعـــه، ونسبه إلى شكله، و لم يرفع الوضيع محلَ الرفيع، و لم يضع الرفيـــع في موضـــع

---

[1] (الإمتاع)، (٢/١٩٠).

الوضيع"[٢]. تلك هي الصورة الإلهية وشقيقتها الصورة العقلية، وكلتاهما يصعب على الإنسان إدراكهما بسهولة ومن غير تأييد من الله تعالى، يقول التوحيدي نقلاً عن أبي سليمان: "أما الصُّورةُ الإلهيّةُ ــ وَهي أعلاها في الرُّتبَة والحقيقة. وهي أبْعَدُ مِنّا في التَّحْصِيلِ إلاّ بمَعُونَةِ الله تعالى ــ فلا طَرِيقَ إلى وَصْفِها وتَحْدِيدِها إلا على التَّقريب، وذَلك أنَّ البَساطَةَ تَغْلِبُ عليها، إلاّ أنّها مع ذلك تُرْسَم بأَنْ يُقالَ: هي التي تَجَلَّت بالوَحْدَة، وثَبَتَتْ بالدّوام، ودامتْ بالوُجود. وأما الصُّورة العقلية فهي شقيقةُ تلك، إلا أنها دونها لا بالانحطاط الحِسّيّ، وَلكن بالمَرتَبةِ اللّفظِية، وليس بين الصُّورتين فَضْلٌ إلا مِنْ ناحيَة النَّعْتِ، وإلاّ فالوَحْدَةُ شائِعَةٌ وغالِبَةٌ وشَامِلة، لكن الصّورة الإلهيّة تُلْحَظ لحظاً، ولا يُلْفَظُ بوَصْفِها لفظاً، لُمشاكَهتِها الصُّورَةَ النَّفْسيّة فإذا كان كذلك أمكَن أنْ تُرْسَم فيقال: هي الّتي تُهْدِي إلى العاقِلِ ثَلَجاً في الحُكم، وثِقةً بالقَضاء، وطُمَأْنينة للعاقِبة، وجزماً بالأمر، ودُحُوضا للباطل، وبَهْجَةً للحَقّ ونُوراً للصِّدق. والفَرقُ بين الصُّورة الإلهيّةِ والصورة العقليّة أنَّ الصورةَ الإلهيّة تَرِدُ عليك وتأخذُ مِنك، والصورةَ العقلِيّة تَصلُ إليك فتُعْطِيك، فالأُولَى بقَهْرٍ وقُدْرَة، والثانيَةُ برفْقٍ ولَطافة، وتلك تَحْجُبُك عن لِمَ وكَيْفَ، وهذه تَفْتَح عليك لِمَ وكَيْفَ، وتلك لا تُنْحى ولا تُطْلب، وهذه يُسْعَى إليها، ويُسألُ عنها وتوجَد، وأَنْوارُ الصّورَة الإلهيَّة بُرُوقٌ تَمُرّ، وأنوارُ الصُّورَة العقلِيّة شُمُوسٌ تَستَنير، وتلك إذا حَصَلَتْ لك بالخُصُوصِيّة لا نَصيبَ لأَحدٍ منها، وهذه إذا حَصَلَتْ لك فأنْتَ وغيُركَ شَرَعٌ فيها، وتلك للصَّونِ والحِفْظ، وهذِه للبَذْلِ والإفاضة "[١].

---

[٢] (الإمتاع)، (٢/١٩١).

[١] (الإمتاع)، (٣/١٣٧).

هذا الموقف الفلسفي الديني من الصورة الإلهية يقف خلف التجريد في الفن العربي الإسلامي، وبخاصة ما نراه في الرقش العربي المعروف بالأرابسك الذي يعتمد على أسلوب التقسيم الهندسي للزخارف، ويقوم على وحدات اتخذت في أول الأمر أشكالاً نجمية ذات أضلع ممتدة متداخلة، ثم ظهرت الأشكال المورّقة الإنسيابية على هيئة غصون الشجر، والتي كانت تُصَوَّر في هيئة زهور واقعية أو في هيئة توريق تجريدي. فبتأثير الروح الدينية بالإضافة إلى الطبيعة العربيّة برزت التجريديَّة في الفن وكانت تساعد المسلمين ولا سيّما المتصوفة منهم على فهم التجارب النفسية الباطنة التي يصعب التعبير عنها، وعلى إدراك الجمال المُطْلق اللامتناهي للذّات الإلهيّة. وهذا ما جعل الفن الإسلامي "يعلو على تعقيدات الحياة البشرية وإحباطاتها ومظاهر التعاسة فيها بطريقة يمكن أن تُوْصف بأنَّها وقورةٌ ومُفْرحة في آن معاً "[(١)]، كما أدّى إلى جعل الأشياء المتكررة في ذلك الفن تمارس فاعليتها ولغتها الخاصة الشفّافة الهامسة.

ويعود التوحيدي للحديث عن صور الموجودات الحسية الأخرى وأولها الصورة الأسطقسية التي تُشَكِلّ العنصر المادي الذي تتكون منه الموجودات المادية. يقول التوحيدي عن تلك الصورة: "وأَمّا الصُّورةُ الأُسْطُقُسِّية، فهي لا ئحةٌ لكلّ ذي حِسّ بالتَّناظم الموجود فيها، والتَّبَايُنِ الآخذ بنَصِيبِه منها، وَلها انقسامٌ إلى آحادها، أَعْني أنَّ صورةَ الماء مُبَاينةٌ لصُورَة الهواء، وكذلك صورَةُ الأرْض مُخَالِفَة لصُورةِ النّار، فتحدِيْدُها بما يُقَرِّرها مع غَوْصِها في كلّ أُسْطُقُسٌ

(١) (تراث الإسلام)، القسم الثاني (ص/٦٤) اتنجهاوزن.

شديدٌ، واللّفظُ لا يَصْفُو، والمُراد لا يَنماز"[٢]. أما الصورة الصناعية فهي الشكل المادي المكتمل الذي تتخذه الصورةُ الأسطقسية بعد تدخُّل يد الإنسان في مادمّا. لذا فهي أبين من الصورة الأسطقسية "لأنها مع غَوْصِها في مادَّتِها بارزةٌ للبَصَر والسَّمْع ولجميع الإحساس، كصُورة السَّرير والكُرْسيّ والبابِ والخاتَم وما أَشبَه ذلك"[٣].

ويدخل فنا الموسيقا والأدب في إطار الصورة اللفظيّة التي يرى التوحيدي أنها مسموعةٌ بالآلة البدنية التي هي الأذن البشرية. ويرى أن هذه الصورة إما أن تكون عجماء صادرة عن حيوان أو آلة صناعية، وإما أن تكون ناطقة صادرة عن الإنسان العاقل. وفي الحالتين فهي تقسم على مراتب ثلاث: الأولى أن تكون صادرة عن مصدرها بهدف تحسين إفهام المتلقي، وتوضيح ما التبس عليه، و لم يفهمه فهماً كاملاً. والثاني أن تكون صادرة عن مصدرها بهدف تحقيق الإفهام عند المتلقي، وهي في كلتا الحالتين متوقفة في هدفها على طرفين: المرسل والمستقبل. وهاتان المرتبتان تنطبقان على فن الأدب الذي يعده التوحيدي صورة تنقل ما يدور في نفس القائل إلى نفس السامع لإفهامه ما يجهله، أو تحسين فهمه لما يعرفه مسبقاً، وذلك عن طريق الأذن التي هي أداة النفس في إدراك تلك الصورة اللفظية. على أن فهم تلك الصورة وإدراكها متوقف على عاملين هامين، هما قدرة القائل على الإفصاح والتعبير، وهي قدرة متفاوتة من إنسان إلى آخر، وتبلغ ذروتها عند الفنان، أما العامل الثاني فهو قدرة السامع واستعداده

---

[٢] (الإمتاع) (٣/١٤١).

[٣] (الإمتاع)،(٣/١٤٢).

لتلقي ما يسمعه وفهمه على خير وجه، وهي أيضاً قدرة متفاوتة من إنسان إلى آخر، وتتدخل فيها عناصر كثيرة كالاستعداد النفسي، والثقافة، والواقع الاجتماعي، والبيئة، وهي عناصر تتدخل أيضاً في قدرة القائل على الإفصاح والتعبير.

أما المرتبة الثالثة للصورة اللفظية فهي مركبة من المرتبتين السابقتين مضافاً إليها الموسيقا، بحيث نستطيع اعتبار المرتبة الثالثة للصورة اللفظية هي الغناء الذي يجمع بين الشعر واللحن والإيقاع، وبذلك تكون المرتبة الثالثة أقدر من المرتبتين الأولى والثانية على التأثير في النفس المتلقية وخاصة أن الشعر وحدَه يفعل في النفس أثراً كبيراً فكيف إذا أضيف إليه اللحن المناسب؟ كما أنّ الاثنين يعملان مباشرة على خطاب النفس والتأثير فيها، وتقلُّ فيهما الموضوعات التي يمكن تأملها حسياً، بالإضافة إلى أنهما يصوران الواقع تصويراً غير مباشر. وهذا ما جعل التوحيدي يهتم اهتماماً كبيراً بهذين الفنين: الأدب والغناء اللذين يشكلان معاً الصورة اللفظية، وذلك انطلاقاً من موقفه الفلسفي من الإنسان الذي رأيناه خاصة في مفهوم نظرية المعرفة لديه.

يقول التوحيدي في الصورة اللفظية: "وأَمّا الصُّورة اللّفظِيّة فهي مَسْموعةٌ بالآلة التي هي الأُذُن، فإن كانت عجماً فلها حكم، وإن كانت ناطقة فلها حُكْم، وعلى الحالَيْن فهي بَيْن مَراتبَ ثلاث: إما يكون المُرادُ بها تَحسينَ الإفهام وإمّا أَنْ يكون المُرادُ بها تحقيقَ الإفْهام، وعلى الجميع فهي مَوْقُوفةٌ على خاصّ مالَها في بُروزها من نَفْس القائل، ووصُولِها إلى نَفْس السامع، ولهذه الصُّورة بَعْدَ

هذا كلّه مَرْتَبةٌ أخرى إذا مازَجَها اللَّحْن والإيقاعُ بِصناعة المُوسيقار، فإنّها حينئذ تُعطي أمُوراً ظَريفة، أعني أنّها تَلذّ الإحساس، وتُلْهبُ الأنفاسَ، وتَستَدْعي الكاسَ والطاس، وتُرَوِّحُ الطَّبْع، وتُنْعِم البال، وتُذَكر بالعالَم المَشُوقِ إليه، المُتَلَهّفِ عليه"[١].

هذا ما يقوله التوحيدي عن فني الأدب والموسيقا عند كلامه مع الصورة اللفظية، وسوف نتحدث عن موقف التوحيدي منهما بالتفصيل بعد حديثنا عن الفن الإسلامي المحض الذي أفرد له التوحيدي رسالة خاصة به سماها (علم الكتابة)[٢].

٣ ـ الخط العربي

الخط العربي هو أحد الفنون التي أبدعتها الحضارة العربية الإسلامية. وقد انتشر هذا الفن في كل الأقطار العربية والإسلامية، "ذلك لأن النقش المكتوب بالحروف العربية المبجلة التي هي أداة التعبير عن القرآن، كان يثيرُ في النفس أصدقَ مشاعر التوقير والإجلال، ويجعل الناظرَ إليه يشعر بأنّه عضو في الأمة الإسلامية، ومن هنا فإن الكتابة يمكن أن يكون لها معنى رمزي"[١]. بالإضافة إلى ذلك فإنّ سبباً آخر عمل على اهتمام العرب المسلمين بالخط كفن زخرفي وهو

(١) (الإمتاع)، (٣/١٤٤).

(٢) (ثلاث رسائل لأبي حيان التوحيدي): رسالة السقيفة، ورسالة في علم الكتابة، ورسالة الحياة، تحقيق ونشر د.ابراهيم الكيلاني، منشورات المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، ١٩٥١.

(١) اتنجهاوزن، (تراث الإسلام)، القسم الثاني (ص/٧٠).

ما رأيناه من عدم انتشار بعض الفنون ولا سيّما الرسم والنحت. كما " أنّ هذا العنصر في الزخرفة يُساعد على إيجاد جو إسلامي، إلاّ أنّه من غير المحتمل أن يكون محتواه إسلامياً بالضرورة، فالكثير من تلك النقوش الخطية ليس بكتابات ذات معنى حقيقي، إذْ هي نقوش في هيئة حروف عربية أو تكرار لكلمات مألوفة تُعبِّر عن التمنيات الطيبة. وحتى في الحالات التي تتضمن فيها هذه الخطوط معنى أصيلاً فإنّ ذلك المعنى لا يكون إسلامياً بالمفهوم الديني، وربما كان أمثالاً دنيوية"[٢].

وقد نبّه القرآن الكريم على ما للحروف العربية من قيم معنوية ودلالات رمزية اتخذت عند بعض المفسرين مدلولاً قدسياً سرّياً، يحمل أسراراً غيبية تكشف المستقبل، وخاصة ما نراه عندهم من تفسير فواتح السور. ولا تغيبنّ عن بالنا القيم العددية للحروف التي استخدمها بعض المسلمين في معرفة طالع الإنسان وكشف مستقبله عن طريق تحديد طبيعته ومزاجه وهو ما عرف بحساب الجُمَّل.وبعد فإننا "كثيراً ما نرى في الرقش العربي حروفاً منفصلة أو مبهمة كانت هي ذاتها أساساً أو موضوعاً للوحة فنية. ويرجع ذلك إلى أن العربَ وفي الإسلام خاصة، قد أعطوا لكل حرف مدلولاً خاصاً. أما الباء فلها حرمتها لأنها أول حرف في القرآن، والجيم كانت كناية عن الصدغ والصاد هي مقلة الإنسانية، والهاء هي الهوّية الإلهية عند ابن العربي[٣]، والميم كانت تعبيراً عن

---

[٢] المصدر السابق (ص/٦٧).

[٣] لعل المقصود هو ابن عربي المتصوف المشهور أما ابن العربي فهو القاضي أبو بكر بن العربي. انظر دائرة المعارف الإسلامية.

الضيق. أما الألف فلقد كانت ذات أهمية خاصة عند العرب لأنها في مقام أحد، وهي رمز لوحدة الله المطلقة، وعن سهل التستري الصوفي المتوفي عام ٨٩٦هـ قال: إن الألف أول الحروف وأعظم الحروف وهو الإشارة في الألف إلى الله الذي ألّف بين الأشياء وانفرد عن الأشياء. وللميم أهمية كبرى عند أهل التصوف، وكان هذا الحرف رمزاً للرسول محمد إذ إن الفرق بين الله الأحد ورسوله الإنسان الكامل أحمد هو ميم واحدة"[١] وقد كان لكل حرف صورة مادية تقابله في الأشياء فالألف تقابل القامة الجميلة المنتصبة، وصورة الجيم هي الأذن والدال تدلّ على صورة العاشق، والسين هي الأسنان الجميلة، والميم صورة الفم الجميل، أما الواو فهي صورة الزورق، على حين أن صورة الراء تمثل الهلال[٢].

إن الكلمة في اللغة العربية تتضمن صوتاً معيناً يصدر عن الحروف التي تتركب منها، وتتضمن معنى خاصاً يختلف من كلمة إلى أخرى، وصورة تثار في خيال المتلقي. وتختلف هذه الصورة من إنسان إلى آخر تبعاً للثقافة والبيئة الاجتماعية والظروف المعيشية التي يحيا فيها ذلك الإنسان. وإذا كانت الكلمة تتضمن تلك الأمور فإن إظهارها لا يمكن إلا عن طريقين إثنين هما: اللفظ والرسم، فالقلم أحد اللسانين، والخط لسان اليد، و"خَطُّ القلمُ يُقرأ بكلّ مكان وفي كل زمان، ويُتَرْجم بِكُلّ لسانٍ، ولفظُ اللّسان لا يجاوزُ الآذان، ولا يعمُّ الناسَ بالبيانِ، ولولا الكتابُ لاختلفتْ أخبارُ الماضين، وانقطعتْ أنباءُ الغـابرينَ،

---

[١] بهنسي، (جمالية الفن العربي)، (ص/١١٩). والفرق بين الكلمتين من زاوية حساب الجُمَّل.

[٢] المصدر السابق.

وإنَّما اللسانُ للشاهدِ لك، والقلمُ للغائبِ عَنْكَ، وللماضي والغابر بعدك، فصار نفعُهُ أَعَمَّ، والدواوينُ إليه أفقرَ والملك المقيم بواسِطةِ بلاده لا يُدرك مصالحَ أطرافه، وسَدّ ثُغُوره، وتقويمَ مملكته إلا بالكتاب، ولولا الكتاب لما استقرّ التدبير، ولا استقامت الأُمور"(٣).

من خلال ما تقدم نجد أن الكلمة عندما استخدمت كعنصر فني في الزخرفة العربية الإسلامية لم يكن القصد منها الإفائدة من معنى الكلمة أو من شكلها الفني بحد ذاته وحسب بل كان القصد تركيب لوحة فنية ذات أبعاد رمزية ودلالات نفسية تمتد في الزمان والمكان(١).

بعد كل هذا الاهتمام الذي لقيه الخط العربي كفن إسلامي ليس بدعاً أن يهتم التوحيدي بجمالية الخط العربي، فبالإضافة إلى كل ما تقدم من قيمة للخط العربي نجد أن التوحيدي كان ورّاقاً، حرفته النسخ، ومن الطبيعي أن يهتم بالخط ويرى فيه فناً قائماً بذاته له أصوله وقواعده شروطه التي لا بد منها فيه ليصبح فناً جميلاً. من هنا فإنه لا يكفي الكاتبَ ــ في رأي التوحيدي ــ أن يُلِمَّ بأصول الخط وقواعده وفنونه بل لا بد له، كما في كل الفنون، من الدُّرْبةِ والارْتياض الكثير، حتى يصبح كاتباً ماهراً في فنه، فالصناعات " لا يُكْتَفَى فيها بالعلم المتقدِّم، والمعرفةِ السابقة بها حتى يُضَافَ إلى ذلك العملُ الدائمُ والارْتياضُ الكثيرُ، وإلاّ لَمْ يكن الإنسانُ ماهراً. والصّانعُ هو الماهرُ بصناعته. ومثال ذلك

(٣) (ثلاث رسائل للتوحيدي)، رسالة الكتابة، (ص/٣٩).

(١) (جمالية الفن العربي)، (ص/١١٠).

الكتابةُ فإنّ العالِمَ بأصولِها، وإنْ كان سابِقَ العلمِ، غزيرَ المعرفةِ، إذا أَخَذَ العلـمَ ولْمْ تكنْ لهُ دُرْبةٌ انقطعَ فيها، و لم ينفعْه جميعُ ما تقدم من عِلِمه بها "(٢).

والكتابة في رأي التوحيدي تعتمد على التمايز القائم بين هيئات الحـروف وأشكالها واتصال بعضها ببعض، ولو أن هذا التمايز كان معدوماً لما كـانت الكتابة موجودة إذْ لا بد لكل حرف من صورة تُمثّل صوته وتميزه عن غـيره، فالكتابة تَتِمُّ باختلاف الحروف في هيئاتها وأشكالها وأوضاع بعضها عند بعـض، فإنّ هذا الاختلافَ هو الذي يُقَوِّمُ ذاتَ الكتابة التي هي كُلِيَّة، ولـو اسـتوت الحروف لبَطَلَت الكتابةُ(١).

ويهتم التوحيدي بالحديث عن أنواع الخط التي كانت سائدة في عصـره، فقد كان الخط الكوفي أكثر الخطوط انتشاراً، وينقسم الخط العربي على أنـواع هي الإسماعيليّ والمكّيّ، والمَدَنِيّ، والأندلسيّ، والعراقيّ، والعباسيّ، والبغـداديّ، والمشعَّب والرَّيْحاني، والمجرَّد، والمِصري، ويضيف التوحيدي قائلاً: "فهذه هـي الخطوط العربية التي كان منها ماهو مستعملٌ قديماً، ومنها قريبةُ الحدوث، وأمـا هذه الطرائقُ المُسْتَنْبَطَةُ فهي مرويّة عن الصَّحابة حتى اتصلت بابن مُقْلة ويـلقوت وغيرهم، وهم تفننوا فيها بحسب اجتهادهم"(٢). وفي ذلك إشـارة إلى مكانـة الخط العربي الدينية فالأنواع الجديدة في الخط لم تُبْتدَع وإنما عُرِفت عن الصحابة

---

(٢) (الهوامل والشوامل)، مسألة/١١٩(ص/٢٧٢).

(١) المصدر السابق، مسألة/٢٩(ص/٨٨).

(٢) (ثلاث رسائل للتوحيدي) ــ رسالة الكتابة (ص/٣٠).

حتى اتصلت بابن مقلة وياقوت وغيرهما، وهؤلاء قاموا بتطويرها والتفنن فيها بحسب مقدرتهم.

وإذا كان اللسان أداة اللغة فإن القلم أداة الكتابة وذلك ما دفع الكُتّاب إلى الاهتمام به وبأنواعه، فخيرُ الأقلام "ما استمكنَ نُضْجُهُ في جِرْمه، وجفّ ماؤه في قِشره، وقُطِع بعد إلقاء بزره، وصَلُبَ شحمُه وثَقُل حجمه"[٣]. والقلم في ذلك العصر كان يتخذ من القصب، وريشته جزء منه، وهي إنما تُحدَّد بأنواع البري: وهو على أربعة أقسام: "الفَتْحُ: وهو في القلم الصلب أكثر تقصيراً، والرخو أقل، والمعتدل بينهما، والنحتُ نوعان: نحتُ حواشيه، ونحت بطنه، أما حواشيه فيكون مستوياً من جهة السِنَّيْنِ معاً، ولا يحيف على أحد الشقيْن فتضعف سنُّه، وتكون شحمة القلم في بطنه متساوياً وأن يكون الشِّقُّ متوسطاً لِجِلْفَة [١] القلم، دق أو غُلظ. وأما الشِقُّ: فباعتبار الأقلام إن كان صلباً فيشق أكثر الجلْفة وإن كان رخواً يكون مقدار ثلث الجلفة، وإن كان معتدلاً يتوسط. وأما القَطُّ فأنواعٌ: محرّفٌ، ومستوٍ، وقائمٌ، ومصوَّبٌ، وأجودُها: المُحرَّف المعتدل، ومنهم من يجنح إلى تدوير القطّة ويمدُّها ويرغبُ فيها، وأعني بالمدوَّرة أن لا تظهر لها تحريفاً، وأن يكون وضع يدك بالسّكيّن على الاستواء لا يميل إلى جهة بشيء البتَّة، والقائم أن يكون استواءُ القشرة والشحمة معاً، والمصوَّب بالنسبة إلى الشحمة أو القشرة غير محمود"[٢]، "كما أنّ القلمَ

---

[٣] المصدر السابق.

[١] الجِلْفَةُ من القلم: من مبراه إلى رأسهِ او مكان بريه، انظر القاموس.

[٢] (ثلاث رسائل للتوحيدي)، رسالة الكتابة، (ص/٣١).

المحرّف يكونُ الخطُّ به أضعفَ وأحلى، والمستوي أقوى وأصفى، والمتوسط بينهما يجمع أحدَ حاليهما، وما كان في رأسه طول فهو يُعين المد الخفيفة على سرعة الكتابة، وما قصُرَ فبخلافه"[٣].

وللخط الجميل شروط يجب أن تتوفر فيه وهي التّحقيق والتّحديق والتّحويق والتّخريق والتّشقيق والتّدقيق والتّفريق: "أما المجرَّدُ بالتّحقيق فإبانةُ الحروف كُلِّها، منثورها ومنظومها، مفصّلها وموصلها، بمدّاتها وقصراتها، وتفريجاتها وتعويجاتها، حتى تراها كأنها تبتسم عن ثغور مُفَلَّجة، أو تضحك عن رياضٍ مُدَبجّة... وأما المراد بالتّحديق فإقامة الحاءِ والخاءِ والجيمِ وما أشبهها على تبييض أوساطها، محفوظة عليها من تحتها وفوقها وأطرافها أكانت مخلوطة بغيرها أو بارزةً عنها حتى تكون كالأحداق المُفَتَّحَة. وأما المراد بالتَّحويق فإدارة الواواتِ والفاءاتِ والقافاتِ وما أشبهها مُصَدَّرة وموسطة ومذنَّبة بما يكسبها حلاوةً ويزيدها طلاوة. وأما المراد بالتَّخْريق فتفتيحُ وجوهِ الهاءِ والعينِ والغينِ وما أشبهها كيفما وقعت أفراداً وأزواجاً بما يدل الحس الضعيف على اتضاحها وانفتاحها. وأما المرادُ بالتَّعريق فإبرازُ النون والياء ومأشبهها، مما يقع في أعجاز الكلمة مثل من وعن وفي ومتى وإلى وعلى بما يكون كالمنسوج على منوال واحد. وأما المرادُ بالتشّقيق فتكنّف الصاد والضاد والكاف والطاء والظاء، وما أشبه ذلك مما يحفظ عليها التناسب والتساوي، فإن الشَّكل بهما يصح ومعهما يحلو، والخط في الجملة كما قيل: هَنْدَسَةٌ روحانيّةٌ بآلةٍ جِسْمانية، وأما المرادُ

---

[٣] المصدر السابق (ص/٣٠).

بالتنسيق فتعميمُ الحروف كلها مفصولها وموصولها بالتصفية، من التفاوت في التَّأدية، ونفض العناية عليها بالتَّسوية. وأما المرادُ بالتَّوفيق فحفظُ الإستقامةِ في السُّطورِ من أوائِلها أواسِطها وأواخرها وأسافِلها وأعالِيها بما يُفيدها وفاقاً لا خِلافاً. وأَما المرادُ بالتَّدقيق فتحديدُ أذنابِ الحروف بإرسال اليد، واعتمال سِنِّ القلم، وإدارته، مرةً بصدره، ومرة سِنَّيْه، ومرةً بالإتِكّاءِ، ومرة بالإخاءِ، بما يضيفُ إليها بهجةً ونوراً ورونقاً وشذوراً، وأما المرادُ بالتَّفْريق فحفظ الحروف من مزاحمة بعضها لبعض، وملابسة أولٍ منها لآخر ليكونَ كلُّ حرف منها مفارقاً لصاحبه بالبدن، مجامعاً بالشكل الأحسن[١]. وواضح من هذه الشروط أن التناسب والتوافق والتوازن هي العامل الجمالي الذي يوحد بين فن الخط وبقية الفنون العربية الإسلامية كما أن الأثر النفسي الذي يرى التوحيدي أن على الخط تركه في النفس يتفق وأثر بقية الفنون في النفس من الإحساس بالسمو والارتياح والصفاء، ولاشَكَّ أن ذلك يرتبط بالفنان أولاً وبالمتلقي ثانياً، فالشروط الجمالية للخط تخضع لطبيعة الكاتب الذي يحاول إبرازها في خطه، يقول التوحيدي بعد إيراده تلك الشروط: "فهذه جملةٌ كافيةٌ متى كان طبع الكاتب مُّواتياً، وفعله مواطئاً، وقريحتهُ عذبة، وطينته وطئةً"[٢]، فالخط في رأي التوحيدي كغيره من الفنون يخضع للعلم بأصوله والدربة عليه كما يخضع لطبيعة الفنان ومزاجه وخاصة أن الخطَّ هندسةٌ روحانيةٌ ظهرت بآلةٍ جسديةٍ،[٣] حتى

[١] (ثلاث رسائل) ، (ص/٣٢).

[٢] المصدر السابق ، (ص/٣٣).

[٣] المصدر السابق ، (ص/٤٢).

إن أبا عبد الله بن الزَّنجي الكاتب كان يصف خطَّ ابن مُقْلَة بأنه وحي وموهبة إلهية فقد سأله التوحيدي عن خط ابن مُقْلَة فأجابه: "ذاك نَبيٌّ فيه أفرغَ الخط في يده كما أُوحِيَ إلى النَّحْل في تسديس بيوته"[١]، وأبو الجمل كاتب شاشنيكير نصر الدولة يتنبه على أثر البيئة الطبيعية في فن الخط فقد سأله التوحيدي: "بأي شيءٍ تفرقُ بين خط أهل العراق؟ قال بما لا يَخْفَى على ذي حِسّ ولا يحتاجُ فيه إلى شَكّ وحَدْس، خط أصحابنا سِفْرٌ ناضرٌ، وخطُّ أهل الجبل كمد، جاف، عليه نبوٌّ وإذا إتفقَ فيه قويم كان كالخطأ في طيِّ الصواب ثم لا يكونُ لذلك رونق لتأهب الحروف الباقية، وكل شيءٍ مستغرِقٌ في أشياءَ فلا بهجةَ لهُ"[٢].

ويتنبه التوحيدي على أهمية اليد في الكتابة فهي التي تمسك القلم، واليد إنما تكتسب الخبرة الجيدةَ، وتبدع الخط الجميل بالمران والدربة. واستخدام اليد في الأمور العامّة قد يفسد عليها قدرتها على إبداع الخط الجميل، "فلا شيء أنفع للخطَّاط من ألاّ يباشرَ بيده في رفعٍ ووضعٍ خاصةً إذا كان ذلك الشيءُ ثقيلاً"[٣]، مثل الكاتب في ذلك مثل الموسيقار – كما يرى أبو سليمان أستاذ التوحيدي ـــ الذي "يزن الحركات المختلفة في الموسيقا فتارةً يخلط الثقيلة بالخفيفة، وتارة يجّردُ الخفيفة من الثقيلة، وتارة يرفعُ إحداهما على صاحبتها بزيادة نقرة، أو نقصان نقرة، ويمر في أثناء الصناعة بألطف ما يجد من الحس في الحسن، لطيف الحس متصل بالنفس اللطيفة كما أنّ كثيفَ النفس متّصِلٌ

---

[١] المصدر السابق ، (ص/٣٧).

[٢] المصدر السابق.

[٣] (ثلاث رسائل) (ص/٣٤).

بكثيفِ الحسّ"[٤]. ويروي التوحيدي عن أبي إسحاق الصَّابي قوله: "ما حـررّتُ كتاباً قَطُّ عقيب التسويد إلاّ ورأيتُ التنافر في خطيّ، والتطـايرَ مـن قلمـي، والتثاقلَ في يدي، فأما إذا جممت بعده جَمَّةً، أو نمتُ بعده نومةً فأنا على صواب ما أُريد منه جريء ومن الخطأ فيه بريء"[١]. ولعل هذا ما دفع المرزُباني الكاتب البليغ إلى القول: "إنّ الخطَّ هندسةٌ صعبةٌ وصناعةٌ شاقةٌ"[٢]. ولذا كان المـدَارُ في تلك الصناعة على الطبع المنقاد والإرادة القوية، والتأييد السـابق[٣] ، يقـول التوحيدي: "ورفع معبد بن فلان رقعةً إلى عبد الله بن طاهر بخطٍّ قبيـحٍ فوقّـع فيها: أردنا قبولَ عُذرك، فأقطَعنَا دونه ما قابلنا من قُبْح خطك، ولـو كنـتَ صادقاً في اعتذارك لساعدتك حركةُ يدك، أَو مَا علمت أن حُسْنَ الخط يُنـاضِلُ عن صاحبه، ويوضّحُ الحُجَّة، ويُمكّنه من دَرْكِ البُغْية"[٤].

وبعد أن ينتهي التوحيدي من الحديث عن الخط وأنواعه وشروط الجمـال فيه يورد فقراً لبعض الحكماء والعلماء تتصل بوصف الخـط وتوضـح مـدى اهتمامه به. فعن ابن عبّاس أنه قال: " الخطّ لسان اليد، والبلاغة لسان العقـل، والعقل لسان المحاسن، والمحاسن كمال الإنسان"[٥]، وعن هشام بن الحكم ينقـل

---

[٤] المصدر السابق.

[١] المصدر السابق

[٢] المصدر السابق.(ص/٣٦).

[٣] المصدر السابق (ص/٣٧).

[٤] المصدر السابق (ص/٤٢).

[٥] المصدر السابق (ص/٣٨).

التوحيدي قوله: "الخطّ حلي تصوغه اليد من تبرُ العقل، وقصب يحوكه القلم بسلك الحِذْق"[٦]، وعن إبراهيم بن العباس ينقل التوحيدي: "من وُهب له العقلُ في نفسهِ، والبلاغةُ في لسانه، والخطٌّ في يده، والسَّمْتُ في هيأته، والحلاوةُ في شمائله، فقد نُظمت له المحاسنُ نظماً ونُثرت عليه الفضائل نثراً، وبقي عليه الشكر، وأنّى له ذلك"[٧].

٤ ـ الموسيقا والغناء

رأينا أن الموسيقا والشعر يبتعدان عن المباشرة ويقتربان من الرمزية، فالشكل الذي يمكن للمتذوق أن يتأمله حسياً في الموسيقا والشعر يتضاءل باستمرار، وتأخذ الفكرة فيهما شكلها الرمزي الخالص، حيث لا يمكن إدراكها عن طريق تأمل أشكال تجسدها الحسية بقدر ما تدرَك عن طريق فهمهما الروحي المباشر. من هنا كانت لغة الموسيقا متميزة إلى حد كبير حتى اعتُبرت أشد الفنون تأثيراً في النفس وأكثرها تمردا على التفسير والتحليل، فهي في جوهرها لا تدين بشيء لعالم المحسوسات ولا لعالم اللغة، وهي أيضاً تفتقد العناصر اللازمة للأعمال الفنية الأخرى التي تصور الواقع تصويراً مباشراً، ومع هذا فإن الوجود الإنساني ينعكس في الموسيقا بقوة أشد وعمق أكبر.

ولّما كانت الموسيقا تُجسّد الأفكار والأحاسيس، ويعلو فيها التأمل الروحي، ويتضاءل فيها التأمل الحسي، فإنها تصبح أداة كشف عن جمال

---

[٦] المصدر السابق (ص/٤٠).

[٧] المصدر السابق (ص/٤٦).

الإنسان الروحي. ولعل هذا هو السبب في كونها لغة فنية عالمية يفهمها كل الناس في مختلف بقاع العالم، وإنْ كان علينا أن نأخذ بعين الاعتبار الظروف الثقافية والاجتماعية التي تتدخل في فهم شعب ما لموسيقا شعب آخر، فالموسيقا الإفريقية مثلاً تُمثّل لدى الإفريقي قمة الانسجام والتناسق، ولكنها قد تُعتَبر لدى شعب آخر في مجتمع مغاير نشازاً وقرعاً همجياً لا تستسيغها الأذن، وينفر منه الذوق، وكذلك فإن الإفريقي قد لا يرى أي انسجام أو تناسق في موسيقا شعب آخر. على أن وسائل الاتصال الحديثة قرّبت بين الثقافات وجعلت موسيقا أمة ما متقبلة عند أمة أخرى، وإنْ كان في ذلك خطر كبير على التراث الموسيقي للشعوب المتخلفة مدنياً، فنحن نرى أن الموسيقا الغربية، سيطرت على أذواق مختلف الشعوب بسبب وسائل الاتصال الحديثة، حتى باتت آذان بعض الشرقيين مثلاً ترتاح لسماع الموسيقا الغربية وتنفر من الموسيقا الشرقية وترى فيها ابتعاداً عن الحضارة والمدنية.

وقد ارتبطت الموسيقا منذ نشأتها بالغناء والرقص، وبالتدريج ظهرت الأشكال الموسيقية المعزوفة المستقلة، فقد كانت الأغاني تردد في أثناء العمل الجماعي لتسلية العمال وشد أزرهم، أما الرقص فكان يمارس كطقس من الطقوس الدينية. ولعل نشأة الموسيقا تعود إلى الصوت البشري، فنحن نلاحظ من خلال نبرة المتكلم الفروق القائمة بين حالات الإنسان الانفعالية المختلفة، فصوت الإنسان في حالة الحزن يختلف عنه في حالة الفرح والسرور، وصوته في حالة الهزيمة يختلف عنه في حالة الانتصار والفوز، وهذا ما يجعلنا ندرك طبيعة العلاقة القائمة بين الشعر والموسيقا، فالمادة الفنية المباشرة لكل منهما هي نظام

أصوات يمتد في الزمان، ويعتمد على النغم والانسجام اللذين يعبران عن فكرة أو إحساس، أو انفعال يدور في نفس الفنان. وقد أدرك القدماء هذه الصلة بين الشعر والموسيقا وخاصة أن الموسيقا كما رأينا لم تظهر في أشكال معزوفة مستقلة إلا بعد فترة طويلة من ظهور الغناء، فالغناء يجمع بين الشعر والموسيقا.

من هنا نستطيع ترجيح ما تقدم من أن الموسيقا هي اللغة المثلى للعاطفة، وهدفها ترجمة المشاعر وتحركات القلب وحالات النفس، وباختصار فإن وظيفة الموسيقا هي التعبير عن أعماق الحياة العاطفية والوجدانية للإنسان، لذا كانت قريبة من التجربة، وبعيدة عن المادية والحسية. لقد كانت الموسيقا في عصر التوحيدي مزدهرة ككل شيء في حضارة ذلك العصر. فالقرن الرابع الهجري يمثل الذروة التي وصلتها الحضارة العربية الإسلامية، ومجالس الغناء والطرب واللهو والمجون كانت منتشرة بين العامة والخاصة، يهربون إليها من الواقع السيء للحياة السياسية والاقتصادية، أما تيار الزهد فقد أخذ يتراجع أمام تيار المجون وينزوي على نفسه، ولم يعد يتصدى ــ إلا فيما ندر ــ لتيار المجون واكتفى بالانسحاب من الحياة الاجتماعية. ولعله من الطبيعي أن نجد مجالس الغناء والموسيقا تنتشر هذا الانتشار الذي شهده العصر، فقد عرفنا أن الموسيقا والغناء والشعر والأدب هي أكثر الفنون انتشاراً بين العرب المسلمين، وقد حفلت كتب الأدب المختلفة بالحديث عن مجالس الغناء واللهو وأخبار المغنين، وفي كتاب الإمتاع ينقل التوحيدي صورة واضحة لما كان يراه من مجالس الغناء والطرب، ويصور لنا انفعال بعض مشاهير عصره بالموسيقا تصويراً يقترب من السخرية بهم والاستهزاء بعقولهم، يقول التوحيدي مخاطباً أبا الوفاء المهندس مميزاً بين الطرب المتزن طرب

أهل عصره الذي يخرجهم عن العقل والاتزان: "أيها الشيخ وصل الله قولكَ بالصوابِ وفعلك بالتوفيق ... حتّى تَكلَفَ ببثّ الجميل، وتُشغَفَ بنَشْرِ الأيادي، وحتى تجدَ طعْمَ الثناء، وتطْرَبَ عليه طَرَب النَّشْوانِ على بديع الغِناء، لا طرب البرَدَانيّ على غناء عَلْوَةَ جارية ابن عَلُّويه في درب السلْق"[١]، "ولا طرب الجراحي أبي الحسن، مع قضائه في الكرخ ورِدائِه المُحَشىَّ، وكِمِّيه المُفدّرين[٢] ووجنتيه المتخلِّجَتَيْن، وكلامه الفَخْم، وإطراقه الدائم، فإنه يَغْمِزُ بالحاجب إذا رأى مِرْطاً وأمّل أن يُقبِّلَ خداً وقُرطاً، على غناء شُعْلَة:

لا بدّ للمشتاقِ مِنْ ذِكْرِ الوطَنْ   واليأس والسلْوَةِ مِنْ بَعْدِ الحزَنْ

وقيامتُه تقوم إذا سَمعَها تُرجِّع في لحنها:

لو أنّ ما تبْتليني الحادثاتُ به   يُلقَى على الماء لم يُشْرَب من الكَدَرِ

فهناك ترَى شَيْبَةً قد ابتلّت بالدموع، وفُؤاداً قد نَزَا إلى اللّهاة، مع أَسَفٍ قد ثَقَب القلب، وأَوْهَن الرُّوح، وجابَ الصَّخْر، وأذاب الحديد، وهناك ترى واللّه أحداقَ الحاضرين باهتة، ودموعَهم متحدِّرة، وشهيقَهم قد علا رحَمةً له ورقّةً عليه، ومساعدةً لحاله"[١].

---

[١] (الإمتاع)، (٢/١٦٥).

[٢] المفدرين: لعله من التفدير في الثوب، أي الزيارة والفضل والتدوير، ولعلها معربة عن فَدْرُونْك، وهي تطلق على الصخور المدورة التي في شرف الأسوار يرمى بها العدو إذا دنا منها. انظر أدى شير ــ بيروت ١٩٠٨ مادة فدرونك.

[١] (الإمتاع)، (٢/١٦٨).

ويصور التوحيدي طرب شيخ الصوفية على غناء مُغَنّ في رحبة المسـجد، فقد تمادى الأمر حتى أصبح الغناء يُردد في رحبة المسجد، قائلاً: "ولا طَرَبَ المعلِّـمِ غلام الحُصْريّ شيخ الصوفِّية إذا سمع ابن بُهلولٍ يغني في رحبة المسجد بعد الجمعـة وقد خَفَّ الزحام:

وقال ليَ العَذُول تَسَلَّ عنها ... فقلت له: أتدري ما تَقـولُ؟
هي النفسُ التي لا بُدَّ منها ... فكيف أزول عنها أو أَحُوْلُ؟"[٢]

وقد بلغ الأمر بإحدى الجواري المغنيات أنها كانت لا تجلس للغنـاء إلا في رجب، يقول التوحيدي "ولا طَرَب ابن صُبْرا القاضي قبل القضاءِ على غنـاء درّة جارية أبي بكر الجرّاحيّ في دَرْبِ الزعفرانيّ التي لا تقعد في السَّنة إلاّ في رَجَـبَ إذا غَنَّتْ:

لستُ أنسى تلك الزِّيارَةَ لَمّا ... طرقَتْـنا و أقبلـتْ تتثنّـى
طبقتْ ظبيةُ الرُّصافة ليـلا ... فهي أحلى من جَسَّ عُوداً و غنَّى
كم ليالٍ بِتْنا نَلَـذُّ ونَلْهـو ... ونُسَـقّى شـرابَنا و نُغَـنَّى
هجرْتنا فما إليها سَـبِيلٌ ... غير أنّنا نقـول: كانت وكُنَّا

وإذا بلغتْ (كانت وكنّا) رأيتَ الجيبَ مَشْقوقاً، والذَّيْل مَخْرَوقاً، والدَّمـع مُنْهَمِلاً، والبالَ مُنْخَذِلاً، ومكتومَ السِّرَ في الهوى بادياً، ودليلَ العِشْقِ على صاحِبـه مُنادياً"[١] و لم يخل أستاذ التوحيدي أبو سليمان المنطقي من ذلـك، فـالتوحيدي

---

[٢] المصدر السابق (١٧١/٢).

[١] (الامتاع) (١٧١/٢).

يقول عنه: "ولا طرب أبي سُلَيْمان المنطقيِّ إذا سمع غناء هذا الصبِّيِّ الموصليِّ النابغ الذي قد فتن الناس وملأ الدنيا عِيارةً وخسارةً، وافْتُضح به أصحـــابُ النُّسـكِ والوقارِ، وأصنافُ الناس من الصِّغار والكبارِ بوجهه الحَســن، وثغــره المُبتسِـم، وحَديثه الساحر، وطَرفه الفاتر، وقَدِّه المَدِيد، ولَفظِه الحُلْو"[٣].

وعن الجواري ودورهن في الغناء ومجالس الطرب يذكر التوحيدي حَبَّابــة جارية أبي تمام التي بلغ ثمن بيعها ثلاثون ألف درهم، وعن أخت لهــا يقــول: "ورأيت لها أُختاً يُقال لها صَبَابة، وكانت في الحُسن والجمال فَوْقها، وفي الصَّنْعةِ والحِذْق دونَها، وزَلْزَلَتْ هذه بغدادَ في وَقتِها، ولم يكُنْ للنّاسِ غــيرُ حديثِــها، لنوادِرِها، وحاضِرِ جوابِها، وحِدَّةِ مِزاجِها، وسُرْعةِ حركتِها، بغير طَيْـــشٍ ولا إفراط، وهذه شمائل إذا اتفقت في الجواري الصانعاتِ المُحسنات خلبْنَ العَقــول وخَلَسْنَ القلوب، وسَعَّرْنَ الصُّدور، وعَجِلْنَ بعُشاقهنْ إلى القبور"[٣].

وغير ذلك كثير مما ذكره التوحيدي في كتابه ومما لم يذكره فهو يقـــول مُعقبا على ما أورده من أخبار: "ولو ذَكَرْتُ هذه الأطرابَ مـــن المستمِعِين، والأغانيَّ من الرِّجال والصِّبيان والجواري والحَرائر لَطَال وأَمَلَّ، وزاحَمْتُ كــلَّ من صَنَّفَ كتاباً في الأغاني والألحان"[٤]، ويضيف: "وقد أَحصَيْنــا ـــ ونحــنُ جماعةٌ في الكَرْخِ ـــ أربعمائةٍ وستّين جاريةً في الجانبَين، ومائةً وعشرين حُـــرَّة،

---

[٢] المصدر السابق (١٧٤/٢).

[٣] المصدر السابق (١٨٢/٢).

[٤] المصدر السابق، (١٨٣/٢).

وخمسة وتسعين من الصبيان البدور يجمعون بين الحـــذق والحســـن والظـــرف والعشرة، هذا سوى من كنا لا نظفر به ولا نصل إليه لعزته وحرسه ورقبائـــه، وسوى ما كنا نسمعه ممن لا يتظاهر بالغناء وبالضرب إلا إذا نشط في وقت، أو ثمل في حال، وخلع العذار في هوى قد حالفه وأضناه، وترنم وأوقع، وهـــز رأسه، وصعد أنفاسه، وأطرب جلاسه، واستكتمتهم حاله، وكشف عندهـــم حجابه وادعى الثقة بهم، والاستنامة إلى حفاظهم"[١]

كل هذه النصوص تدلنا على مدى انتشار الغناء ومجالس الطرب واللـــهو في بغداد إبان عصر التوحيدي على الرغم من تحريم العقيدة الدينية لذلك النـــوع من الموسيقا والغناء الذي يثير الشهوات، ويدفع الإنسان إلى الجري وراء الملذات والمجاهرة بالمجون.

ويمضي التوحيدي في وصف الموسيقا وقدرتها على التأثـــير في النفـــوس، فيصف لنا ما دار في أحد المجالس من حوار حول الغناء من مؤيد له ورافـــض لسماعه، يقول: " قال إسحاق: كنت يوما عند أحمد بن يوســـف الكـــاتب، فدخل أحمد بن أبي خالد الكاتب ونحن في الغناء، فقال: والله ما أجد شيئا ممـــا أنتم فيه. قال إسحاق: فهان علي وخف في عيني فقلت له كالمســـتهزئ بـــه: جُعْلتُ فداك، قصدت إلى أرقّ شيء خَلَقَه اللّهُ وأَلْيَنه علـــى الأُذُنِ والقَلْـــب، وأَظْهَرِه للسُّرُور والفَرَح، وأنفاهُ للهمِّ والحُزْن، وما ليس للجوارحِ منه مَؤُونـــةٌ غليظة، وإنّما يَقْرعُ السّمْعَ وهو منه على مسافة، فَتَطْرَبُ له النفـــس، فذَمَمْتَـــه؟

---

[١] المصدر السابق.

ولكنه كان يقال: لا يجتمع في رجل شهوة كل لذة، وبعد، فإن شهوة كل رجل على قدر تركيبه ومزاجه. قال: أجل أما أنا فالطعام الرقيق أعجب إلي من الغناء فقلت: إي والله ولحم البقر والجواميس والتيوس الجبلية بالبازنجان المبزز أيضا تقدمه؟ فقال: الغناء مختلف فيه، وقد كرهه قوم. قلت: فالمختلف فيه أطلقه لنا حتى تجمعوا على تحريمه، أعلمت ـ جعلت فداك ـ أن الأوائل كانت تقول : من سمع الغناء على حقيقته مات. فقال: اللهم لا تسمعناه على الحقيقة إذا، فنموت. فاستظرفته في هذه اللفظة، وقدموا إليه الطعام فشغل عن ذم الغناء"[١] وواضح مدى السخرية التي يسخرها إسحاق من أحمد بن أبي خالد الكاتب فهو يتهمه بأنه ناقص التركيب والمزاج فلا يستطيع استيعاب الغناء ولا تستجيب نفسه له ولا يقتصر على السخرية منه بل يعرض بموقف الفقهاء من الغناء عن طريق تأويله تأويلا يتوافق مع ميله إلى سماع الغناء. ويقدم التوحيدي وصفا آخر لفضيلة السماع فيقول: "من فضيلته أنه يبعث مع التنائي على الأشجان، ويحدو على التلهي في موضع الأحزان، ويؤنس الخلو الوحيد، ويسر العاشق الفريد، ويبرد غليل القلوب، ويثير من خواطر الفتيان خطرة، ليست من الملاهي لغيره*، يسري دقها في أجزاء الجسد، فيهيج النفس، ويقوي الحس"[٢].

وفي هذا الوصف نجد التوحيدي يدرك أثر السماع في إثارة الأشجان عن طريق إثارة الذكريات. كما أن السماع في رأيه يساعد المحزون فيسليه ويفرج

---

[١] (الإمتاع)، (٣/٨٠).

* هكذا وردت، ولعل الصواب ليست لغيره من الملاهي.

[٢] (البصائر والذخائر)، (٣/٥٧٦).

عنه، فيطلق العنان لنفسه لتفرج عما بها عن طريق الانفعال، وهذا يذكرنا بالتطهير الذي قال به أرسطو. ويتنبه التوحيدي أيضا على أن السماع ينفرد بهذا الأثر من غيره من الفنون فهو يؤثر تأثيرا مباشرا في النفس الإنسانية، ويحرر الجسد والحواس، ويغني قدرتها وخبرتها. والغناء يساعد أيضا على تكوين الوجدان الجماعي عن طريق وحدة الانفعال، والأثر الذي يتركه الغناء في النفوس يتضاعف إذا ما كان الغناء جماعيا، فالمسموع الواحد يدرك بالحس الواحد، وقد يكون الاحساس ضعيفا أو غليظا لا يستجيب للتأثير بسرعة وكذلك المسموع الواحد قد لا يكون على غاية الصفاء وتمام الأداء الموسيقي، فلا يكون تأثيره في النفس كاملا، أما إذا كان المسموع يصدر عن أكثر من مغن فإن النغم يتوحد بالنغم ويصبح المسموع أكمل وأصفى، وهذا يساعد النفس على الاستجابة للمسموع لأنها تتلقى مسموعين أو أكثر في مسموع واحد، مما يقوي استجابتها له وخاصة أن الحس الإنساني لا يعشق التناسب إلا إذا وجده في المركب .. هذا ما ينقله التوحيدي عن أبي سليمان في رده على الوزير ابن سعدان الذي "سأل مرة عن المغني إذا راسله آخر لم يجب أن يكون ألذ وأطيب واحلى وأ عذب؟ فكان من الجواب: أن أبا سليمان قال في جواب هذه المطالب ما يمنع من اقتضاب قول وتكلف جواب: ذكر أن الواحد إنما هو بالحس الواحد، وربما كان الحس الواحد أيضا غليظا أو كدرا، فلا يكون لنيله اللذة به بسط ونشو ولذاذة، وكذلك المسموع ربما لم يكن في غاية الصفاء على تمام الأداء بالتقطيع الذي هو نفس في الهواء، فلا تكون أيضا إنالته للذة على التمام والوفاء، فإذا ثني المسموع ـــ أعني توحد النغم بالنغم ـــ قوي

الحس المدرك، فنال مسموعين بالصناعة، ومسموعا واحدا بالطبيعة، والحس لا يعشق المواحدة والمناسبة والاتفاق إلا بعد أن يجدها في المركب، كما أن العقل لا يعشق إلا بعد أن ينالها في فضاء البسيط، فكلما قوي الحس باستعماله، التذ صاحبه بقوته حتى كأنه يسمع ما لم يسمع بحس أو أكثر، وكما أن الحس إذا كان كليلا كان الذي يناله كليلا، كذلك الحس إذا كان قويا كان ما يناله قويا"[١]. فالسماع يقوي الإحساس كما أن قوة الإحساس تؤثر في إدراك السماع واستجابة النفس له، فالعلاقة بين الإحساس والسماع علاقة جدلية يتبادل فيها كل منهما التأثير في الآخر، ولكن عندما يكون الغناء جماعيا فإنه يكون أقدر على التأثير في المتلقي وبالتالي أقدر على صقل حواسه وترقية نفسه وتوحيد الوجدان الجماعي بينه وبين بقية أفراد المجلس ومن ثم المجتمع.

بعد أن تحدثنا عن الغناء وانتشاره في المجتمع الذي عاش فيه التوحيدي فإننا ننتقل إلى الكلام على رأي التوحيدي في الغناء كعلم وفن وعن موقفه الأخلاقي منه.

يقول التوحيدي معرفا الغناء: إنه "شعر ملحن داخل الإيقاع والنغم والوتريه منعطفه على طبيعة واحدة يرجع سالكه إليها"، ويقول معرفا الإيقاع بأنه: "فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة، متشابهة، متعادلة"، أما عن اللحن فيرى أنه: "صوت بترجيع، خارج من غلظ إلى حدة، ومن حدة إلى غلظ بفصول بينة للسمع، واضحة للطبع"[١]. من خلال هذه التعريفات يرى

[١] (الإمتاع)، (٢/٨٢).

(١) التعريفات من كتاب (المقابسات). مقابسة/٩١(ص/٣٥٧ ـــ ٣٥٩).

التوحيدي أن الموسيقا نظام صوتي يمتد في الزمان بفواصل متناسبة متعادلة تتردد بين الرقة والشدة، ولكنها تعود في ذلك كله إلى طبيعة صوتية واحدة. أما الغناء فهو شعر منظوم يصاحبه لحن موسيقي. ولكن التوحيدي لا يقف عند حد التعريفات بل يتوجه بسؤاله عن الموسيقا إلى مسكويه الذي يجيب مميزاً بين الموسيقا كعلم والموسيقا كأداء فني. والموسيقا كعلم هي إحدى العلوم الأربعة التي لا بد لمن يتفلسف من أن يعلمها، وهي بذلك تكون وقفا على معرفة طبيعة الصوت وكيفية استخراجه من الآلات الطبيعية أو الصناعية، وعلى معرفة التناسب بين الأصوات الموسيقية.

أما الموسيقا كأداء فني فهي تعتمد على تطبيق تلك العلوم دون شرط العلم بها وذلك بتأدية النغم والإيقاعات المتناسبة التي من شأنها إثارة النفس والعواطف الإنسانية. وإذا كان العلم بالموسيقا لا يحتاج إلى آلة موسيقية فإن أداء الموسيقا الفني لا بد له من آلة مناسبة توافق النغمات والإيقاعات المتناسبة التي يريد الفنان الموسيقار إبرازها وتأديتها. ويميز مسكويه في رده بين نوعين من الآلات الموسيقية: النوع الأول طبيعي يعتمد على البدن الإنساني، والثاني صناعي خارج عن البدن الإنساني.

وتمثل النوع الأول الحنجرة الإنسانية[1]، بما فيها من أوتار صوتية وما يتبعها من مخارج الحروف الأنفية والحلقية، وأداتها في ذلك الهواء الذي يستنشقه الإنسان عبر الأنف أو الفم ثم يزفره من الرئتين ليخرج من حيث دخل ماراً

[1] (الهوامل والشوامل)، المسألة الأولى، (ص/٧).

بالحنجرة، كذلك هناك إلى جانب الحنجرة الكفان حيث يستطيع الإنسان استخدامها كآلة موسيقية عن طريق التوقيع بهما بما يعرف بالتصفيق.

ولكن الآلة الموسيقية البدنية لم تكن في أصل خلقها ـــ كما يرى مسكويه ـــ لتأدية الموسيقا والغناء وإنما خلقت لتكمل بها أمور أخرى تساعد الإنسان على الحياة كالكلام بالنسبة إلى الحنجرة الذي هو ضروري للتمكن من التواصل مع الآخرين وخاصة أن الإنسان كائن اجتماعي بالطبع، ولكن لم يقتصر الإنسان في استخدام هذه الآلة لما خلقت له وإنما تعدى ذلك إلى الغناء والأداء الموسيقي. أما النوع الثاني فتمثله الآلات الصناعية التي صنعها الإنسان ليكمل بها ما يشعر به من نقص خلال أدائه الموسيقا وإبرازه النغم والإيقاع بوساطة الآلات البدنية. وينبه مسكويه على أن أحسن الآلات الطبيعية ما مكن الفنان من تأدية النغم كاملا بأقل جهد ممكن من غير أن يستعين بتحريك أعضاء جسمه وتغيير هيئته، ولا شك في أن هذه الملاحظة بالغة الدقة، يقول التوحيدي فيما نقله عن مسكويه: "أما الموسيقا فإنه علم، وقد يقترن به عمل، وعامله يسمى (موسيقارا). فأما علمه فهو أحد التعاليم الأربعة التي لا بد لمن يتفلسف أن يأخذ بحظ منه، وأما عمله فليس من التعاليم، ولكنه تأدية نغم وإيقاعات مناسبة من شأنها أن تحرك النفس في آلة موافقة، وتلك الآلة إما أن تكون من البدن، أو خارجة عن البدن. فإن كانت من البدن فهي أعضاء طبيعية أعدت لتكمل بها أمور أخر فاستعملت في غيرها. وإن كانت خارجة من الطبيعة فهي

آلات صناعية أعدت لتكمل بها تأدية النغم والإيقاع"[١]. ويضيف مسكويه قائلا: " فإذا كانت الآلة خارجة من البدن فأحسنها ما قل استعمال الأعضاء فيه وبقيت هيئة الإنسان ونصبته صحيحة، غير مضطربة، وكان مع ذلك أكثر طاعة في إبراز علم التأليف، وأقدر على تمييز النغم، وأفصح على حقائق النغم المتشابهة"[٢] وفي هذا المجال ينقل التوحيدي عن أحدهم تعريفه لأفضل المغنين فيقول: "أفضل المغنين من رق صوته، وأطرب سماعه، ودام صوابه، وحسنت أداته. وأفضل الغناء ما كان في وصف شجي، أو بذكر سكر، اونعت شوق، أو شكوى فراق"[٣].

ويضيف التوحيدي موضحا آلية عمل الحنجرة وهي الآلة البدنية: إن الله عز وجل "قد أعد للإنسان آلة هي أكثر الأعضاء حركة، وأوسعها قدرة على التصرف ووضعها في طريق الصوت وضعا موافقا لتقطيع ما يخرج منه مع النفس، ملائما لسائر الآلات الأخر المعينة في تمام الكلام"[٤]، أما الصوت فهو "إنما يتم بآلة هي الرئة وقصبتها لأنها مستطرق الهواء، والصوت إنما هو اقتراع في الهواء، ولما لم يكن للهواء طريق في الإنسان إلا من الرئة وقصبتها، والمدخل إليها من الفم، ولا مخرج له إلا من هذه الجهة، جعل الاقتراع ـــ الذي هو الصوت ـــ في هذه الصياغة حسب، فبعض الأصوات أقرب إلى الرئة وأبعد من

---

(١) (الهوامل والشوامل)، مسألة/٦١(ص/١٦٢).
(٢) المصدر السابق، (ص/١٦٣).
(٣) (البصائر والذخائر)، (٤/٢٠٥).
(٤) (الهوامل والشوامل)، مسألة/١(ص/٧).

الشفة، وبعضها أقرب إلى الشفة وأبعد من الرئة، والوسائط بين هذين الموضعين كثيرة. فالنفس وهو الهواء إذا خرج من الرئة إلى أن يبلغ الشفة له مسافة بين أقصى الحلقوم وبين منتهى الفم، والإنسان مقتدر على تقطيع هذا الهواء بالاقتراعات المختلفة في طول هذه المسافة، فيخرق هذا الهواء مرة في أقصى الحلق، ومرة في أدناه، ومرة في غار الفم، إلى أن يصير لها ثمانية وعشرون موضعا. ومثال ذلك مثل مزمار فيه ثقب متى أطلق الإنسان فيه النفس وخرق موضعا بإصبع إصبع اختلفت الأصوات في السمع بحسب قربه وبعده. ولا يكون المسموع من الاقتراع الذي يحدث عند الثقب الأخير المسموع من الاقتراع الذي يحدث عند الثقب الأول، وكذلك سائر الاقتراعات التي بين هذين الثقبين مختلفة المواقع من السمع"[١]. أما عن الآلات الصناعية فيرى أن العود أفضل تلك الآلات" لأن أوتارها مركبة على الطبائع الأربع، ولدساتينها المشدودة نسب موافقة لما يراد من تمييز النغم فيها، وليس يمكن أن توجد نغمة في العالم إلا هي محكية منها، ومؤداة بها"[٢].

ويتساءل التوحيدي ما سبب استجابة الإنسان إلى الصوت الشجي واللحن الجميل، ونفوره من الصوت القبيح واللحن المتنافر؟ ويجيبه مسكويه عن ذلك بأن الأصوات تختلف في نسبة بعضها إلى بعض نظرا لمكان خروجها من

---

(١) المصدر السابق، مسألة /٣(ص/٢١).

(٢) المصدر السابق، مسألة/٦١(ص/١٦٣). الدساتين: وهي الرباطات التي توضع الأصابع عليها، واحدها دستان. انظر (مفاتيح العلوم) للخوارزمي. إدارة الطباعة المنيرية، مصر/١٣٤٢ هـ (ص/١٣٧).

آلة الصوت فيقال لبعضها: حاد، ولبعضها: حلو ولبعضها: جهير، ولبعضها: لين. وهذه النسب بعضها أقرب إلى قبول النفس من بعض، "وإذا كانت بهذه الصفة، وهي مفردات وبسائط، كان تركيبها أيضا مختلفا في قبول النفس"[١]. والتركيب يقوم على الصناعة التي يتدخل فيها العمل الإنساني، "لأن الموسيقار ليس يعمل أكثر من تأليف هذه الأصوات بعضها إلى بعض على النسب الموافقة للنفس"[٢] التي "تقبل نسب الاقتراعات بعضها إلى بعض كما تقبل نفس الاقتراعات مفردة مركبة.وذاك أن أفراد الأصوات ومجموعها غير نسب بعضها إلى بعض، لأن النسبة هي إضافة ما، والنظر الإضافي غير النظر في ذوات الأمور، وكذلك تأثير هذا غير تأثير ذاك. ولما كانت هذه النسب كثيرة مختلفة وجب فيها ـــ ضرورة ـــ ما يجب في الأشياء المتكثرة. أعني أن لها طرفين: أحدهما الزيادة، والآخر النقصان. ولها من هذين الطرفين اعتدال. فإن كانت الأطراف كثيرة فالاعتدالات أيضا كثيرة. والنفس تأبى الزيادة والنقصان، وتميل إلى الاعتدال"[٣]، فالنفس تميل إليه وترغب فيه، وهي إنما تقبل نسب الأصوات المعتدلة بعضها إلى بعض وترفض الزيادة والنقصان فيها.

ولكن .. لماذا يطرب الإنسان على الغناء والموسيقا؟ وما سبب هذا الانفعال الشديد الذي يصيب الإنسان وربما قتله؟ وما الدافع للإنسان حتى يطرح ثوبه عنه وربما مزقه كأنه يريد أن يخرج من جسده الذي حبس فيه،

---

[١] (الهوامل والشوامل)، مسألة/٣(ص/٢٣).

[٢] المصدر السابق.

[٣] المصر السابق، مسألة/٩٣(ص/٢٣١).

وينطلق إلى عالم آخر يشتاق إليه ويحن؟ إذ "لطالما لوحظ أن للموسيقا قوة انفعالية خارقة، ولطالما استخدمت هذه القوة. وهي أي الموسيقا ـ بين الفنون الأخرى، الفن الأول الذي يؤثر في الأعصاب مباشرة، رغم أنه يتجه إلى العقل أيضا، ويؤثر فيها باتصال وبطريقة جسدية تماما. ومجرد الرنين أو توقيع نوتة ما تتكرر، أو تطول، يبعث الانفعال إلى المخ والقلب والرئتين والشرايين والدم والعضلات، ويبعث الاهتزاز في الجسم كله"[١]، فالموسيقا تدفع للحركة ، ولذا فهي مقترنة بالرقص لدرجة أن أشد أنواع الموسيقا مدعاة للتأمل والهدوء توحي بتمثيل حركي قادر على تصويرها وترجمتها بالحركات.

ولعل أفضل جواب عن تلك التساؤلات ما نقله جان بارتليمي عن لافيل، يقول لافيل: "إنه في أرفع لحظات حياتنا، وعند حدوث الانفعال نتيجة الاكتشاف والإبداع والحب، يختفي الشعور بالزمن، والذي يتفتح أمامنا إذ ذاك هو الأبدية، لا المستقبل"[٢] فالزمان الذي يعيش فيه الإنسان "عبارة عن مجال تنتشر فيه مختلف العناصر الكونية والبيولوجية والسيكلوجية والعلمية والاجتماعية"[٣]، وهو يقيد الإنسان ويربطه بالماضي والحاضر والمستقبل، وإن كان هذا الزمان لا يتشكل في الحقيقة إلا من اللحظات القليلة التي يمر فيها المستقبل ليصبح ماضيا، ولكن هذه اللحظات تتلون بصبغة الماضي الذي يتركز

---

[١] بارتليمي.جان (بحث في علم الجمال)، ترجمة د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٠ (ص/٣٦١).

[٢] (بحث في علم الجمال)، (ص/٣٥٥).

[٣] المصدر السابق، (ص/٣٥٤).

في ذاكرة الفرد الإنساني وخبرته، وعلى هذا فإن الإنسان لا يعيش الحاضر، ولا يتصور المستقبل إلا من خلال ذكرياته في الماضي، لذا كان الزمان قيدا بالنسبة إلى الإنسان، ولكن هذا القيد ينكسر عندما يعيش الإنسان الزمان الموسيقي، فالموسيقا تخرج الإنسان من مجال الحياة الرتيبة القائمة على الخبرات المكتسبة والمتذكرة، فما إن يبدأ الإنسان بالاصغاء إلى الموسيقا حتى يبتعد عنه ذلك الزمان الذي كان يطارده، ويتوقف، ويلغي نفسه بنفسه، وتتطاير آلام الإنسان، ويذهب سأمه، ولا يشعر بالأسف على ما مضى ولا بالضيق حيال المستقبل، ويترك جانبا زمان العمل ومشاكل الحياة وعبودية ما يمر في سرعة خاطفة، ويجد نفسه وقد دخل في زمان جديد، مليء نقي، لا يتبدل، كل شيء فيه نظام وجمال ورشاقة سماوية، يستجيب لها الإنسان، ويترك لنفسه العنان لتحلق به في عالم من الشفافية والنقاء والصفاء[1].

إن مأساة الوجود الزماني بالنسبة إلى الإنسان تنبع من عجزه أمام الزمان، وعدم قدرته على السيطرة عليه، فالزمان يمر من غير توقف، إزاء ذلك يحس الإنسان بالقهر لأنه يرى أن الزمان يمر من غير أن يكون له في مروره دخل ولا حول، ويزداد إحساسه بالقهر عندما يرى أن رغباته لا تتحقق، وأن ما يسعى لامتلاكه يهرب منه مع فوات الأوان. إن الإنسان يقرن مرور الزمان بما يرغبه وبما استطاع تملكه، إنه يدرك أن الزمان لا ينتظره كي يحقق ما يرغب فيه. ومع تراكم الزمان يشعر أن ما يرغب فيه كثير، على حين أن ما امتلكه قليل جدا،

---

[1] المصدر السابق، (ص/٣٥٤).

فينتابه إزاء ذلك الشعور إحساس باليأس والقهر. وتأتي الموسيقا لتحرر الإنسان من هذا القانون، وتطرد عنه ذلك الإحساس بالمأساة، "لأنها تحول الانتظار إلى متعة، وتولد الانتظار من المتعة، إذ يمكن أن نترك دون أسف سرور الدقيقة التي تمر، إذا كنا واثقين أنها سوف تتجدد باستمرار، وأننا سنبقى في السعادة المتجددة دائما في حاضر أبدي.. وهي سعادة ناتجة عن الانتصار على الزمان ونزع سلاحه وتلاوة التعاويذ عليه واستنقاذه، لأنه لم يعد يشكل بالنسبة إلينا أي تهديد، إذ يذهب من غير أن يختطف منا شيئا، ويسري دون أن يختفي"[٢].

هذا التفسير للانفعال الموسيقي يدركه التوحيدي، ولكن بشكل غامض يعتمد على أبعاد فلسفية دينية، وليس ذلك غريبا عليه فهو يخضع لثقافة عصره ومفاهيمه. يجيب التوحيدي الوزير ابن سعدان عندما يسأله عن الغناء والضرب؟ فيقول: " قيل لسقراط فيما ترجمه أبو عثمان الدمشقي: لم طرب الإنسان على الغناء والضرب؟ فقال: لأن نفسه مشغولة بتدبير الزمان من داخل ومن خارج، وبهذا الشغل هي محجوبة عن خاص مالها. فإذا سمعت الغناء انكشف عنها ذلك الحجاب فحنت إلى خاص مالها من المثالات الشريفة والسعادات الروحانية من بعد ذلك العالم لأن ذلك وطنها بالحق. فأما هذا العالم فإنها غريبة فيه، والإنسان تابع لنفسه، وليست النفس تابعة للإنسان، لأن الإنسان بالنفس إنسان، وليست النفس نفسا بالإنسان، فإذا طربت النفس — أعني حنت ولحظت الروح الذي لها تحركت، وخفت، فارتاحت واهتزت.

[٢] المصدر السابق، (ص/٣٥٦).

ولهذا يطرح الإنسان ثوبه عنه، وربما مزقه كأنه يريد أن ينسل من إهابه الذي لصق به، أو يفلت من حصاره الذي حبس فيه، ويهرول إلى حبيبه الذي قد تجلى له وبرز إليه"[١]. وقد مر بنا هذا النص مع التعليق عليه عند الحديث عن الإنفعال الجمالي إلا أن ما تجدر الإشارة إليه أن التوحيدي يقصر هذا التفسير على الفلاسفة الذين لهم اهتمام بالنفس والإنسان وأحوالهما، وبذلك فهو يربط الانفعال الموسيقي السامي بالمعرفة الإنسانية فكلما كان الإنسان أوسع معرفة وخبرة بنفسه وبالكون كان أقدر على الاستفادة من الانفعال الموسيقي في تطهير نفسه وإعلائها والسمو بها. والتوحيدي من هذا المنطلق يرفض مظاهر الانفعال التي تقترب بصاحبها من الجنون، وتخرج به عن العقل والاتزان وعن حد الحرية والأدب. ويشبه من يخرجهم الانفعال الموسيقي عن العقل بالحيوانات، يقول التوحيدي مضيفا إلى النص السابق: "إلا أن هذا المعنى على هذا التنضيد إنما هو للفلاسفة الذين لهم عناية بالنفس والإنسان وأحوالهما، وأما غيرهم فطربهم شبيه بما يعتري الطير وغيرها"[٢].

هذا الموقف من الانفعال الموسيقي يقودنا إلى الحديث عن موقف التوحيدي من الموسيقا، وقد رأينا فيما سبق أن التوحيدي يوظف كل الفنون في سبيل الوصول إلى معرفة موجد الموجودات، وفي ذلك سمو للنفس وارتقاء للإنسان عن درك الحيوانية. ولعل ما وصل إليه عصر التوحيدي من غلبة

---

(١) (الإمتاع)، (١/٢١٥).

(٢) المصدر السابق، (١/٢١٦).

الشهوات والملذات الحسية له الأثر الأكبر في موقف التوحيدي من الموسيقا، فقد كان معظم أهل زمانه يتخذون الموسيقا أداة لإثارة الشهوات القبيحة وإعانة النفس البهيمية على النفس العاقلة حتى تنطلق في ملذاتها دون رقيب أو حسيب، ولا يقتصرون على الموسيقا بل يضمون إليها الشعر الغزلي على مافيه وحده من تحريك للشهوات ونقض للعفة، فكيف إذا ما جمع بينه وبين الموسيقا؟! يقول التوحيدي نقلا عن مسكويه: إن الموسيقي إذا كان غرضه من تكلف الموسيقا الوصول فيها "إلى خسائس الأمور ونقائصها كان قبيحا مستهجنا. وإن كان غرضه منها إظهار أثر العلم للحس، ليتبين النسب المؤلفة في النفس وإظهار الحكمة في ذلك كان جميلا مستحسنا، وإن كان لا بد فيه من الخروج عن العادة والإلف عند قوم، لكن غرض أهل زماننا من العمل هو إثارة الشهوات القبيحة، وإعانة النفس البهيمية على النفس المميزة حتى تتناول لذاتها من غير ترتيب العقل وترخيصه فيها. وإذا كان قصده لذلك بآلات طبيعية فهو ـــ لا محالة ـــ يضم إليه كلاماً ملائماً له، يؤلف منه تلك النغم في ذلك الإيقاع. فإن كان أيضاً منظوماً نظماً شعرياً غزلياً قد استعمل فيه خدع الشعر وتمويهاته ـــ تركب تحريكه للنفس وكثرت وجوهه، واشتدت الدواعي، وقويت على ما ينقض العفة، ويثير الشبق والشره، لأن الشعر وحده يفعل هذه الأفعال. وهذه أسباب شرور العالم، وسبب الشر شر، فلذلك يعافه العقل، وتحظره الشريعة، وتمنع منه السياسة"[1]. على أن هذا لا يعني رفضاً مطلقاً للموسيقا والغناء وإنما هو رفض لما كان منهما مثيراً للشهوات والرغبات الحسية التي تعيق النفس عن

[1] (الهوامل والشوامل)، مسألة/٦١ (ص/١٦٣).

الارتقاء، أما ما يعمل منهما على تزكية النفس وتطهيرها وتشويقها إلى عالم الروح والنعيم وإلى محل الشرف العميم، ويبعث على كسب الفضائل الحسية والعقلية فهو مقبول، بل لا بد منه لأن هذه الفضائل لا يحصل الإنسان عليها إلا إذا عرفها، وتشوق إليها وحرص على طلبها، والشوق والطلب والحرص لا تكون إلا بمشوق وباعث وداع، والموسيقا تشوق الإنسان، وتبعثه على اكتساب الفضائل والسعي إلى السمو والارتقاء بالنفس.

فأثر الانفعال الموسيقي إذا لم يتعد الحس الإنساني كان انفعالا شبيها بانفعال الحيوان، وهذا ما يحدث عند غالبية الناس، أما إذا تعدى الحس إلى العقل فإنا نرى العقل تعتريه دهشة وأريحية واهتزاز. فالتوحيدي بذلك يفرق بين انفعالين الأول انفعال ظاهري حسي تبدو آثاره في الجسد والحواس، والثاني انفعال داخلي عقلي تبدو آثاره في النفس الإنسانية، وهو يرفض الاقتصار على الأول، ويرى فيه سقوطا في البهيمية على حين يقبل الثاني ويرى فيه باعثاً للنفس على السمو واكتساب الفضائل. يقول التوحيدي متحدثا عن وظيفة الانفعال الموسيقي وأثره في العقل: "إن من شأن العقل السكون، ومن شأن الحس التهييج، ولهذا يوصف العاقل بالوقار والسكينة ومن دونه يوصف بالطيش والعجرفة. والإنسان ليس يجد العقل وجداناً فيلتذ به، وإنما يعرفه إما جملة، وإما تفصيلاً، أعني جملة بالرسم وتفصيلاً بالحد، ومع ذلك يشتاق إلى العقل، ويتمنى أن يناله ضرباً من النيل، ويجده نوعاً من الوجدان. فلما أبرزت الطبيعة الموسيقا في عرض الصناعة بالآلات المهيأة، وتحركت بالمناسبات التامة والأشكال المتفقة أيضا، حدث الاعتدال الذي يشعر بالعقل وطلوعه وانكشافه وانجلائه، فبهر

الإحساس وبث الإيناس، وشوق إلى عالم الروح والنعيم، وإلى محل الشرف العميم، وبعث على كسب الفضائل الحسية والعقلية، أعني الشجاعة والجود والعلم والحكمة والصبر، وهذه كلها جماع الأسباب المكملة للإنسان في عاجلته وآجلته، وبالواجب ماكان ذلك كذلك، لأن الفضائل لا تقتنى إلا بالشوق إليها، والحرص عليها والطلب لها، والشوق والطلب والحرص لا تكون إلا بمشوق وباعث وداع، فلهذا برزت الأريحية والهزة، والشوق والعزة، فالأريحية للروح، والهزة للنفس، والشوق للعقل، والعزة للإنسان"[١].

إن إبراز التوحيدي لأهمية العقل في استيعاب الانفعال الموسيقي ينبع من موقفه الشامل من الإنسان وبشكل خاص موقفه من الحس والعقل لدى الإنسان، فالحس في رأي التوحيدي عاجز عن فهم الفنون وإدراكها ولا سيما الموسيقا التي يعجز عن إدراكها على التمام والوفاء، لذا كانت استجابة الحس للمغني إذا راسله آخر استجابة أكبر كما رأينا من قبل لأن الحس مركب، يقبل المركب ويميل إليه.

---

[١] (الإمتاع)، (٨٣/٢).

الفصل الخامس

الأدب وقضاياه الجمالية

١ـ اللغة أداة الأدب

٢ـ الشكل والمضمون في الأدب

٣ـ الصدق والكذب الفنيان

٤ـ النثر والنظم

٥ـ البديهة والرَّوِيّة وأثر الصناعة في العمل الأدبي

٦ـ البلاغة وجمالية الفن الأدبي

٧ـ النقد التطبيقي

يُعتبر الأدب أكثر أنماط الفنون الإنسانية انتشاراً، وأقدرها على تصوير الحياة الإنسانية والغوص في أعماقها والنفاذ إلى جميع نواحيها. وهو بذلك يفوق الفنون التشكيلية في القدرة على التعبير، وتصوير جوانب الحياة الجوهرية وأعماق الحياة الإنسانية ويمتلك قوة تأثير فكرية كبيرة تتوجه مباشرة إلى الفكر الإنساني، ذلك على الرغم من أن الأدب يُعبّر عن الحياة ويصورها بشكل غير مباشر وغير مشخص بينما تلجأ الفنون التشكيلية ولاسيّما الرسم والنحت إلى التعبير بصورة مباشرة ومجسدة.

على أن ذلك لا يعني أن الأدب لا يمتلك القدرة على التصوير المشخص، فالأدب له قدرة الرسم والنحت المجسدة وذلك عن طريق الوصف الدقيق للموضوع، أما الرسم والنحت فلا يملكان قدرة الأدب على الغوص في أعماق النفس البشرية، ولا يملكان ما له من قدرة على التأثير المباشر في الفكر الإنساني، بالإضافة إلى أن الفن التشكيلي عاجز عن الانتقال في الزمان والمكان، على حين أن الأدب يحتفظ بتلك القدرة التي تمكنه إلى جانب ما سبق من أن يحتلَّ المكانة الأولى بين الفنون في القدرة على التعبير والتأثير الجماليين.

وإذا استطعنا أن نعتبر الرسم فن الألوان والخطوط، وأن نعتبر النحت فن الأشكال المجسدة البارزة فإننا نستطيع اعتبار الأدب فن الكلمة المكتوبة، وبصورة أشمل فن الكلمة المنطوقة. والكلمة توجّه إلى الفكر مباشرة، والفكر ينفذ إلى جميع نواحي الحياة، لذا كان انعكاس الحياة في الأدب يشكل أكمل انعكاس لها، وكان الأدب أعم الفنون وأشملها. على أن الأدب كغيره من الفنون

خاضع لطبيعة الفنان ومزاجه وثقافته وبيئته، ولكنه منتشر بصورة أكبر من باقي الفنون، لذا كان أثره في الحياة أكبر وانتشاره أكثر من غيره من الفنون يعود إلى اللغة أداته البسيطة، التي هي جزء من المجتمع الإنساني لا يستطيع من غيرها أن يحقق التواصل بين أفراده، لذا ليس بدعاً أن تشكل اللغة الواقع الفكري للمجتمع وأن تكون الأداة التي ينقل المجتمع عن طريقها خبرة الأجداد وتراثهم إلى الأبناء، وبوساطتها تتكون حضارة ذلك المجتمع، ويصاغ وعي أفراده ويتطور.

ولا يخفى علينا ما للكتابة من أثر في انتشار الأدب وازدهاره، فبعد أن كانت عملية نقل الأدب وانتشاره تعتمد على الرواية التي كثيراً ما كانت تؤدي إلى محاذير وملابسات متنوعة، بالإضافة إلى أنها كانت تحصر انتشار الأدب بين فئات قليلة من المجتمع وفي مناسبات معينة، أصبح انتقال الأدب أسهل، وبات انتشاره أعم وأشمل وذلك عندما ظهرت الكتابة واعتمد عليها في تدوين الأدب. ولكن ذلك لا يجعلنا ننسى الأثر الذي تركته الكتابة في إفقاد الأدب تلك القيمة الجوهرية التي كانت تنشأ عن اتصال الراوي بالسامع،[1] على أن ذلك الأثر يمكننا التغاضي عنه عندما نفكر في الآثار الأخرى للكتابة في الأدب، وبخاصة ما نراه من أثر لغة الأدب في التطور العام لثقافة المجتمع الكلامية خاصة، بالإضافة إلى أثرها الجوهري في تطوير اللغة بشكل عام وإغنائها بالمفردات والمعاني والصور والتراكيب.

---

[1] جماعة من الأساتذة(أسس علم الجمال الماركسي اللينيني) ترجمة د. فؤاد المرعي. دار الفارابي١٩٧٨(٢/ ١٥٦).

١ـ اللغة أداة الأدب

انطلاقاً من أهمية اللغة كأداة للفن الأدبي نجد التوحيدي يوليها اهتماماً كبيراً يدفعه إلى ذلك ليس فقط كونها أداة الفن الأكثر انتشاراً بين الفنون الأخرى عند العرب، وإنما أيضاً لأنها لغة القرآن، تحدّى بها الله فصاحة العرب الجاهليين، وهو السبب نفسه الذي دفع العرب المسلمين إلى الاهتمام بها والعناية بوضع القواعد لها والمعاجم لألفاظها.

والقضية اللغوية الأولى التي يثيرها التوحيدي هي الفرق في المعنى بين الكلمات المترادفة، لم وجد وما الداعي إليه؟ ولكن هذه القضية عندما يوجهها التوحيدي إلى مسكويه ــ تدفع مسكويه إلى الإجابة جواباً شاملاً يتعرض فيه لنشأة اللغة الاجتماعية، ذلك أن "السببَ الذي احتيج من أجله إلى الكلام هو أنَّ الإنسانَ الواحدَ لّما كانَ غيرَ مُكْتَفٍ بنفسِه في حياتِه، ولا بالغٍ حاجاته في تتمة بقائه مُدَّته المعلومة، وزمانه المُقدَّر المقسوم، احتاج إلى استدْعاء ضروراته في مادة بقائِه من غيره، ووجب بِشَرِيْطَةِ العدل أن يعطيَ غيرَه ما استدعاه منه بالمُعَاونة التي من أجلها قالت الحكماء: إنّ الإنسانَ مدنيٌّ بالطبع. وهذه المعاونات والضرورات المُقْتَسَمَةُ بين الناس، التي بها يصح بقاؤهم، وتتم حياتهم، وتحسن معايشهم، هي أشخاص وأعيان من أمور مختلفة، وأحوال غير متفقة، وهي كثيرة غيرُ متناهية، وربما كانت حاضرةً فصحّت الإشارة إليها، وربما كانت غائبةً فلم تكف الإشارة فيها، فلم يكن بدّ من أن يُفْزَعَ إلى حركاتٍ وأصواتٍ دالةٍ على هذه المعاني بالاصطلاح، ليستدعيَهَا بعض الناس من بعض،

وليُعَاوِن بعضهم بعضاً، فيتمّ لهم البناءُ الإنساني، وتكمُلَ فيهم الحياة البشـــرية"[١]، فاللغة في رأي مسكويه ذات منشأ اجتماعي، وهي نشأت نتيجة لحاجة النـلس إلى التواصل، وليعاون بعضهم بعضا في متطلبات الحياة، فاللغة توجد حيــث يوجـد المجتمع البشري وهي بذلك مرتبطة بالإنسان بالدرجة الأولى. واللغة لا تخرج عــن كونها مجرد ترددات صوتية صادرة عن الحنجرة البشرية اتخذت شكل إشـــارات معينة واصطلاحات متفق عليها، يشير كل منها إلى شيء ما في حيـــاة الإنســان واصطلح على تسميته باسمه. وهذا إنما كان فضلاً من البارئ عزَّ وجل الذي "أعدَّ للإنسان آلةً هي أكثرُ الأعضاء حركة وأوسعُها قدرة على التَّصرّف، ووضَعَــها في طريق الصَّوتِ وضعاً موافقاً لتقطيع مايخرج منه مع النَّفَس، مُلائِماً لســائر الالآت الأُخرَ المُعِيْنَةِ في تمامِ الكلامِ، كانت هذه الآلة أجْدَرَ الأعضاءِ باســتعمالِ أنــواعِ الحركاتِ المُظْهِرَة لأجناسِ الأصوات الدّالة على المعاني التي ذكرناها وقد بلغــت عدَّةُ هذه الأصوات المفردة المُقَطَّعَة بهذه الحركات المسماة حروفاً ثمانيةً وعشــرين حرفاً في اللغة العربية"[٢]. ولا يبدو أن مسكويه يفرق بين الحنجرة والقصبة الهوائية فهو يتحدث عن الثانية باعتبارها الأولى ويرى أن القصبة الهوائية هي مســتطرق، الهواء الخارج من الرئتين مع النفس، والصوت إنما هو هواء مســـتطرق ثم تــأتي المخارج الأخرى في الفم من حلق ولسان وأسنان وشفة لتخرج الهواء مســتطرقاً دالاً على الحركات المظهرة للأصوات الدالة على المعاني[٣]. إن مسكويه يــرى أن الأصوات التي تتمكن الحنجرة العربية من إخراجها ثمانية وعشرون صوتــاً هــي

[١] (الهوامل والشوامل)، مسألة/ ١(ص/٦).
[٢] المصدر السابق، مسألة /١(ص/ ٧).
[٣] المصدر السابق، مسألة /٣(ص/١١).

الأصوات المؤلفة لحروف اللغة العربية. وقد رُكِّبَتْ هذه الحروف تركيباً ثنائياً وثلاثياً ورباعياً[1] ومن هذه التراكيب يتشكل الكلام الذي تتشكل اللغة منه.

ولكننا إذا تتبعنا أحوال الألفاظ بحسب دلالتها على المعاني وجدنا أنها خمس أحوال وهي: أَنْ يتَّفق اللفظُ والمعنى معاً، أو تتفق الألفاظ وتختلط المعاني، أو تختلف الألفاظ وتتفق المعاني، أو تتركب اللفظة فيتفق بعض حروفها وبعض المعنى وتختلف في الباقي.. ولكن السبب الذي من أجله احتيج إلى وضع الكلام يقتضي كماً منها، وهو أن تختلف الألفاظ بحسب اختلاف المعاني[2] أما الأحوال الباقية فهناك ضرورات أخرى دعت إليها وبعثت عليها، ذلك أن المعاني والأحوال التي تتصور في النفس كثيرة جداً، وهي بلا نهاية، فأما الحروف الموضوعة والمركبات منها الدالة على المعاني محصورة محصاة بالعدد. ومن البدهي أن الكثير إذا قسم على القليل اشتركت عدة منها في واحدة لا محالة فمن هاهنا وُجدت لفظة واحدة تدل على معان كثيرة كلفظة العين التي تدل على العين التي يبصر بها وعلى عين الركبة وعين الميزان والمطر الذي لا يقلع أياماً، وإذاً فالأحوال الباقية للألفاظ بحسب المعاني لم توجد بالاختيار وإنما وجدت باضطرار طبيعي. ولكن ماالذي جعل تلك الأحوال التي نشأت بالاضطرار تنتشر ويعمم استخدامها؟ .. هنا يتنبه مِسْكَويه على أثر الأدب والأديب في تنمية اللغة وإغنائها بالمفردات، فالأدباء هم الذين أخذوا هذه الأحوال واستعملوها في أدبهم ذلك أن "أصحابَ صناعةِ البلاغةِ، وصناعةِ الشّعرِ والسجعِ، وأصحابَ البلاغةِ

---

(١) المصدر السابق، مسألة ١/(ص/٧).

(٢) المصدر السابق. (ص/٨).

والخطابةِ هم الذين يحتاجون إلى الإقناعاتِ العاميةِ في مواقفِ الإصلاحِ بين العشائرِ مرةً، والحَضِّ على الحروب مرةً، والكَفِّ عنها مرةً وفي المقامات الأُخر التي يحتاج فيها إلى الإطالة والإسهاب، وترديد المعنى الواحد على مسامع الحاضرين، ليتمكّن من النفوس، وينطبعَ في الأفهام، لم يستحسنوا إعادة اللفظة الواحدة مراراً كثيرة ولاسيّما الشاعر، فإنّه مع ذلك دائِمُ الحاجةِ إلى لفظ يضعه مكانَ لفظٍ دالٍ على معناه بعينه، ليصحِحّ به وزنَ شعرِهِ، ويعدِّل به أقسام كلامِه، فاحتيج لأجل ذلك إلى أسماء كثيرة دالة على معنى واحد"[١] ولكن ذلك لا يعني أن الأدباء يهملون الإيقاع النفسي الذي تمتاز به كلمة من كلمة أخرى لها المعنى نفسه، ويبدو أن مِسْكَويه اقتصر في حديثه على الناحية الشكلية لاستخدام كلمة مكان كلمة أخرى لها المعنى نفسه، ولكن التوحيدي يعود ليسأله مرة أخرى عن الكلمة لِمَ صارت أخف عند السماع من كلمة أخرى مع أنّ لهما معنى واحداً، ويجيب مِسْكَويه عن هذا السؤال مذكّرا بما تقدم من أن الكلمة مركبة من الحروف، وعددها ثمانية وعشرون، وتركيب الكلام منها يكون ثنائياً وثلاثياً ورباعياً، ثم يضيف مشبهاً الكلام بالعقد، فقد علم أن للعقد المنظوم من النفس ثلاثة مواضع: أحدها مفردات تلك الخرز واختيار أجناسها وجواهرها. والثاني موقع النظم الذي يجعل للحبة إلى جانب الحبّة قبولاً، وموضعها من النفس ثانياً، والثالث وضع كلّ واحدٍ من هذه العقود في خاصّ موضعه من النَّحْرِ والرأسِ والزَّنْدِ والصَّدْر[٢].

---

(١) المصدر السابق.

(٢) (الهوامل والشوامل)، مسألة/٣ (ص/٢١).

وإذا كانت الحروف الأصلية كالخرز الطبيعي وهي مختلفة اختلافاً طبيعياً لا صنع فيها للبشر ولا يظهر فيها أثر الصناعة والفن كان القسمان الباقيان من النظم والتركيب هما موضع الصناعة والفن، وفيهما يظهر أثر الإنسان بالحِذْق وجودة البصر والثقافة، وبيان ذلك أن الحروف الثمانية والعشرين يصدر كل واحد منها من مصدر غير مصدر الآخر وذلك من أقصى الرئة إلى أدنى الفم، فبعض الأصوات أقرب إلى الرئة وأبعد من الشفة وبعضها أقرب إلى الشفة وأبعد من الرّئة، والوسائط بين هذين الموضوعين كثيرة. "فالنَّفَس وهو الهواء إذا خرج من الرّئة إلى أن يبلغ الشَّفة له مسافة بين أقصى الحُلْقُوم وبين منتهى الفم، والإنسان مقتدر على تقطيع هذا الهواء بالاقتراعات المختلفة في طول هذه المسافة، فيخرقُ هذا الهواءَ مرّة في أقصى الحلق، ومرّة في أدناه، ومرة في غار الفم إلى أن يصير لها ثمانيةٌ وعشرون موضعاً. ومثال ذلك مثل مزمار: متى أطلق الإنسان فيه النَّفَسَ، وخرق موضعاً بإصبع إصبع اختلفت الأصواتُ في السمع بحسب قربه وبعده، ولا يكون المَسْمُوعُ من الاقتراع الذي يحدث عند الثَّقْبِ الأخير المسموعَ من الاقتراع الذي يحدث عند الثَّقْبِ الأول. وكذلك سائر الاقتراعات التي بين هذين الثقْبَيْنِ مختلفة المواقع من السمع، لا يشبه واحد الآخر، فيقال لبعضها حاد ولبعضها حلو ولبَعضها جَهِير، ولِبَعضها: ليّن، وكل واحد من هذه الأصوات له أثر في النفس، وموقع منها ومشاكلة لها.. فلما كانت قصبة الرئة كقصبة المزمار، وتقطيعُ الحروف فيها كخرق الصوت بالمزمار في موضع بعد موضع، وكانت الأصوات في المزمار مختلفة القبول عند النَّفْس

كانت الحروفُ كذلك أيضاً، لا فرق بينها وبينها بوجهٍ ولا سبب"[١]. وفي ذلك ربط بين اللغة والموسيقا بشكل عام وبين الأدب والموسيقا بشكل خاصّ، إذ إن كليهما يعتمد على التناسق والتوافق بين الأصوات.

وإذاً فالحروف كالخرز طبيعية لا دخل للإنسان فيها وهي إنما لها مواقع مختلفة من النفس بشكل طبيعي يعود إلى تركيب الإنسان الذي يخضع لمؤثرات عدة أبرزها البيئة الطبيعية والظروف الاجتماعية والثقافية، ولعل هذا هو السبب الرئيس في اختلاف اللغات من أمة إلى أمة، وفي اختلاف اللهجات بين بيئة وأخرى.

وما دامت الحروف على هذه الصفة من القبول والرفض من النفس وهي مفردة بسيطة كان تركيبها أيضاً مختلفاً في قبول النفس لها. إلا أن للتركيب والتأليف علاقة بالصناعة والفن الإنساني مثل ذلك مثل نظم الخرز ونظم الأصوات في الموسيقا، لأن الموسيقار لا يفعل أكثر من تأليف هذه الأصوات بعضها إلى بعض على نسب موافقة للنفس الإنسانية، يحس بها الموسيقار بإحساسه المرهف، وهكذا أيضاً مُؤَلّف الحروف إذْ يجب عليه " أنْ يؤلفها أيضاً، ويمزُجَها مَزْجاً مُوافِقاً من الثنائي والثلاثي وغيرهما إذا أحبَّ أنْ يكونَ لها قبولٌ من النَّفْس"[٢] ومن هنا وجب أن تكون بعض الكلمات أحسن من بعض وأعذب في السمع، وأقرب إلى قبول النفس وبعضها أبعد في هذه الأمور.

---

[١] المصدر السابق، (ص/٢٢).

[٢] المصدر السابق، (ص/٢٣).

أما نظم الكلام بعضه إلى بعض ووضعه فهو يبرز في فن الأدب بشكل خاص "وذلك أنه إذا اختار المختارُ الحروفَ المؤلَّفة بالأسماء حتى لا يكون فيها مستكره ولا مُستنكر، ووضَعَها من النَّظْم في مواضعها، ثم نَظَمَها نظماً آخر ـ أعني وضْعَ الكلمة إلى جنب الكلمة ـ موافقاً للمعنى غير قلق في المكان، ولا نافر عن السمع فقد استتمت له الصناعةُ، إما شعراً وإما خطبة وإما غيرَهما من أقسام الكلام. ومتى دخَلَ عليه الخللُ في أحد هذه المواضع الثلاثة اختلت صناعتُه، وأبت النفسُ قبولَ ما نظَمه من الكلامِ بحسب ذلك"[1]. إن مِسْكَويه ينظر إلى الموضوع نظرة منطقية رياضية ولا يخرج عنها ليغوص في أعماق الفنان الأديب ليفسر اللغة الفنية تفسيراً جمالياً فنياً ينطلق من داخل هذه اللغة وليس من خارجها. ففن الأدب كما يرى مِسْكَويه يتخذ اللغة أداة له، ودور الأديب ينحصر في تركيب الكلمات من الحروف، وصوغ هذه الكلمات في تراكيب أشبه بالعقود تعبِّر عما يريد من صور وأفكار، وكأن العملية عملية رياضية تعتمد على النسب الموسيقية للأصوات ولا دخل فيها للأثر المعنوي الذي يتركه اللفظ أو التركيب في النفس المتلقية، ولعل هذا التفسير يوضح طبيعة مِسْكَويه العقلية والمنطقية ولكنه لا يوضح الطريقة الإبداعية للفن الأدبي في عصر التوحيدي. ذلك أن التمايز بين أديب وآخر لا ينحصر فقط في اختيار الكلمات والتراكيب الأكثر جمالاً وقبولاً من النفس إلا في زاوية نظرية شكلية مجردة، فالأديب يحس بالمعاني والصور في أعماق ذاته، وتولد الكلمات والتراكيب من غير أن يتدخل في ولادتها تدخلاً مباشراً، تؤثر في ذلك كله عناصر كثيرة تعود

---

(١) المصدر السابق، (ص/٢٣).

إلى موهبة الأديب وقدرته اللغوية وثقافته والحياة الاجتماعية المعيشية التي يعيشها بالإضافة إلى البيئة والعصر بشكل عام.

وهكذا نرى أن التوحيدي يهتم باللغة أداة الفن الأدبي ويحاول الكشف عن أثر الاختلاف القائم في النفس بين كلمة وكلمة أخرى لهما المعنى نفسه، كما أنه يورد لنا أراء حول تفسير نشأة اللغة كحاجة اجتماعية تم استخدامها في الأدب.. كل ذلك انطلاقاً من اهتمام التوحيدي الكبير بالفن الأكثر انتشاراً في عصره بين الفنون، والأشد تأثيراً في الحياة الإنسانية والمجتمع المعاصرين له. على أننا من خلال ما سبق وما سيأتي نستنتج أن مفهوم الأدب عند التوحيدي هو مفهوم العصر الذي يعيش فيه، والذي كان يرى أن الأدب يشمل كل العلوم الإنسانية كالفلسفة والتاريخ إلى جانب الشعر والنثر.

٢ ـ الشكل والمضمون

رأينا فيما تقدم أن الفن الأدبي نوع من أنواع الفن المتعددة، وأنه أكثر هذه الأنواع مباشرة للعقل البشري والعاطفة الإنسانية. ولما كان الفن يعكس الحياة عكساً كاملاً يشمل كل جوانب الواقع فإن الأدب يعتبر أكثر أنواع الفن تأثيراً في عقل الإنسان وعواطفه، والحق أن الفن لا يستطيع أن يرقى إلى مستوى الفن العظيم إلا إذا وَضَع الإنسانَ في مركز اهتمامه، واتخذ من الإنسان وكل ما يهمه في الحياة وفي الطبيعة مجالاً له. فالفن العظيم هو الذي ينظر إلى كل الأشياء في هذا العالم من خلال المجتمع الإنساني، ومن خلال الإنسان نفسه. إن اللوحة التي تصوّر الطبيعة تصويراً ميتاً لا قيمة فنية لها مهما كانت جميلة إلا إذا عكست

الطبيعة من خلال رؤية الفنان الذاتية لها وعبر موقفه الخاص منها، فانعكاس الطبيعة أو الواقع الإنساني في الفن ليس انعكاسا لا روح فيه كالانعكاس الذي نراه في الصورة "الفوتوغرافية" أو في المرآة بل هو عملية على درجة كبيرة من التعقيد تتضمن ثقافة الفنان وشخصيته وحالته النفسية وقدرته الفنية، بالإضافة إلى الواقع المراد عكسه.

نستطيع من خلال ما تقدم اعتبار أن المضمون هو الواقع بأنواعه المختلفة يعكسه الفنان من خلال نظرة معينة إلى العالم وفي ضوء مثل عليا اجتماعية وجمالية معينة.

ولكن كيف يستطيع الفنان عكس ذلك الواقع؟! إن الفنان عندما يقوم بعمله الفني يحتاج إلى مادة وإلى شكل يصوغه من تلك المادة يُجسِّد فيه رؤيته للواقع. فالشكل الفني هو تنظيم داخلي للفن يظهر مضمونه، ويعبر عنه، ويُمكّن الآخرين من فهمه ومن التواصل مع الفنان الذي أبدعه. وعلى هذا فإن الشكل يتضمن كل أنواع التعبير ووسائله المختلفة الخاصة بالفن، فاللغة مثلا هي أداة فن الأدب، وهي مادة لإنشاء الصور الفنية التي تعكس الواقع من خلال رؤية الفنان له، إن الأدب يستمد قدرته الكبيرة على التأثير المباشر أكثر من غيره من أنواع الفنون من أن أداته اللغة هي نفسها أداة تطوير التفكير الإنساني بشكل عام، ومن كونها أداة التعبير والتواصل المشتركة بين كل أفراد المجتمع الواحد والأمة الواحدة.

إن قيمة الشكل الفني تنبع من أنه يجسد المضمون الفكري الذي وعاه المؤلف من خلال رؤيته لواقع الحياة ويعطيه صورة ثانية كاملة تُميّزه من الواقع،

وتجعل منه عملاً فنياً يُمكّن الآخرين من الإحساس به وإدراكه والتفاعل معه. من هنا نجد أن الشكل في الفن لايمكن فصله أبدا عن المضمون الذي يُعبِّر عنه هذا الشكل. فالمضمون والشكل في العمل الفني مترابطان ترابطاً عضوياً لايُمكّن أحدَهما أن ينفصل عن الآخر. وعندما يدور الحديث عن أحدهما فإنّ ذلك يتم بشكل ذهني منهجي، ولا يعني فصل أحدهما عن الآخر، إذ أن الفصل بينهما يعني القضاء على كل منهما، كما الترابط بين الشكل والمضمون لا يمكن أن يكون متحققاً إلاّ حين يعكس المضمون والشكل معاً الموضوع عكساً صحيحاً كاملاً. وهذا يعني استحالة التمييز أو الفصل بينهما، ذلك أن هذا التمييز يعني تمزيق العمل الفني وتشويهه وافقاده القيمة الفنية التي تميزه من غيره من الأعمال الإنسانية.

وما يبرز هذه الوحدة بين الشكل والمضمون بصورة أكبر أن طبيعة المضمون هي التي تفرض على الفنان نوعاً معيناً من الشكل قد لايتوافق مع نوع آخر من المضمون، أما الأعمال التي يهدف أصحابها إلى الاهتمام بالشكل على حساب المضمون أو بالمضمون على حساب الشكل فإننا لايمكننا اعتبارها فناً بأي حال من الأحوال مهما كان شكلها جميلاً، أو كان مضمونها سامياً.

وبعد.. فما موقف التوحيدي من تلك القضية الجوهرية: الشكل والمضمون..؟ إن التوحيدي يتناول هذه القضية في مجال الفن الأدبي فقط ذلك لأن الأدب كان الفن الأكثر انتشاراً وتأثيراً في النفس العربية قبل الإسلام وبعده.

ونحن لن نستطيع أن نجد لدى التوحيدي مفهوماً كاملاً للشكل أو للمضمون كما نراه اليوم في الدراسات الجمالية. فهو يستخدم للتعبير عن ذلك كلمتي اللفظ والمعنى. وواضح أن هاتين الكلمتين لاتقومان بنفس الدلالة التي تقوم بها كلمتا الشكل والمضمون إذ إن كلمتي اللفظ والمعنى تنحصران في الأدب بينما نجد أن كلمتي الشكل والمضمون تتسعان لتشملا كل أنواع الفنون.

ينطلق التوحيدي في بحثه عن طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى من منطلق فكري يعتمد على الهدف من العمل الأدبي الفني. هذا الهدف في رأي التوحيدي يتركز في قدرة العمل الأدبي على الإفهام وإيصال المعنى إلى السامع بأفضل صورة فنية مع التأثير النفسي فيه، لذا فهو يحمل على أولئك الذين يكتفون من العمل الأدبي بالإفهام على أية صورة كانت، وخاصة بعض أهل اللغة، يقول التوحيدي: "وحدُّ الإفهامِ والتَفَهّم معروفٌ، وحدُّ البلاغةِ والخطابة موصوفٌ. فالحاجةُ إلى الإفهام والتفهم، على عادة أهل اللغة أشدُّ من الخطابة والبلاغة لأنها مُقَدَّمة بالطَّبْع والطَّبْعُ أقربُ إلينا، والعقلُ أبعدُ عنا. والبديهةُ منوطةٌ بالحسِّ، وإن كانت معانة من جهة العقل. والرويّة منوطة بالعقل وإن كانت معانة من جهة الحس. وليس ينبغي أن يكتفي بالإفهام كيف كان وعلى أي وجه وقع"[1].

ويقسم التوحيدي بعد ذلك الإفهام على نوعين: رديءوجيد، وذلك انطلاقاً من طبيعة الناس في المجتمع، فالناس على طبقات في الفهم: سافلة،

---

[1] (المقابسات)، مقابسة/٢٢(ص/١٢١).

وعادية، وخاصة، والإفهام الرديءللطبقة السافلة، فهو ناقص لنقص تلك الطبقة وعلى قدر مستواها الثقافي والاجتماعي، أما الإفهام الجيد فهو للطبقة العادية التي تشكل غالبية الناس في المجتمع، وهو أيضاً إفهام عادي لأنه على قدر مستوى تلك الطبقة وشبيه بها. على أن هنالك نوعاً ثالثاً للإفهام هو الإفهام عندما يصل درجة البلاغة، فالبلاغة درجة من الإفهام عليا تزيد على الإفهام الجيد بأمور جمالية عديدة، تزيد في وضوح المعنى وجماله وأثره في النفس. يقول التوحيدي نقلاً عن أبي سليمان: "والإفهام إفهامان: رديءوجيد. فالأول لسَفَلَةِ الناس، لأن ذلك غايتهُم، وشبيه برتبتهم في نقصهم. والثاني لسائر الناس، لأن ذلك جامع للمصالح والمنافع، فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام الجيّد، بالوزنِ والبناءِ والسجعِ والتَّقْفِيَة، والحِلْيَة الرائعة، وتخير اللفظ وإحضار الزينة بالرقةِ والجزالةِ والحلاوةِ والمتانةِ، وهذا الفن لخاصة الناس لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام، والتوصل إلى غاية مما في قلوب ذوي الفضل بتقويم البيان"[1]، إن هذا الإلحاح على فكرة الإطراب المترتبة على الجمال في الشكل سرعان ما يصبح نفسه وسيلة أخلاقية، لأن حالة الطرب التي يقع فيها المتلقي تتجاوز فائدتها حد الاستمتاع بالجمال البحت، إذ تتحول في نفاذها من الفهم إلى قوة خَيِّرة، ويكون أثر الفن الأدبي الجميل عندئذ أن يَسلَّ السخائمَ، ويجعل من الشرير نبيلاً، ويثير الخير في أصحاب القلوب النبيلة، ومع أن التوحيدي يربط بين الغايتين: اللّذّية والأخلاقية، إلا أنه يُقدّم النَّاحية الأخلاقية عند الاقتضاء فيقدم المضمون على الشكل إذا اقتضى الأمر الاختيار بينهما.

---

[1] المصدر السابق.

ومهما يكن فإن التوحيدي يرى أن اللفظ والمعنى في الفن الأدبي جزءان مترابطان ترابطاً عضوياً لا يمكن التفريق بينهما أو إبراز أحدهما عن طريق الاهتمام به أكثر من الآخر ذلك أن "المعانيَ ليْسَتْ في جهةٍ بل هي مُتَمازجةٌ متناسبةٌ، والصِّحةُ عليها وقفٌ"[(١)]. فالألفاظ والمعاني كلاهما يقوم بتأدية الصورة الفنية، ويعكس الموضوع الفني عكساً كاملاً صحيحاً، فهما لذلك متناسبان متمازجان ليستطيعا تأدية المعنى، وعلى هذا التمازج والتناسب تتوقف صحة المعنى وقيمة العمل الأدبي الفنية. أما من "ظَنَّ أنَّ المعانيَ تتلخَّص له مع سوءِ اللّفْظِ وقُبْحِ التَّأليفِ والإخلالِ بالأعرافِ فقد دَلَّ على نَقْصِهِ وعَجْزِهِ"[(٢)]، فصحةُ المعنى إنما تعتمد على صحة اللفظ وأي خلل في اللفظ أو سوء في التركيب سوف يؤدي إلى الخلل في المعنى، وكل خطأ في المعنى إنما ينبع عن خطأ في اللفظ. فحقائقُ المعاني "لا تَثْبُتُ إلا بحقائق الألفاظ، وإذا تَحرَّفت المعاني فذلك لتزيّف الألفاظ، فالألفاظ مُتلاحمةٌ، مُتواشِجَةٌ، مُتناسِجةٌ، فما سلم من هذه فقد أجحف بهذه، ومانقص من هذه فقد فسد من هذه"[(٣)]، وماعلى الأديب إلا أن يلجأ إلى سلامة الطبع ويبتعد عن مغالبة اللفظ، ذلك أنه "متى فاتَه اللّفظُ الحرُّ لَمْ يظفرْ بالمعنى الحرِّ، لأنه متى نظم معنىً حُراً ولفظاً عبداً أو معنىً عبداً ولفظاً حُراً، فقد جمع بين متنافرين بالجوهر ومتناقضين بالعنصر"[(٤)]. وينقل التوحيدي بعد ذلك رأي ابن المعتز الذي جعل

---

(١) (البصائر والذخائر)، (٣/٥٠).

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق (٢/٩٢).

(٤) (رسالة في العلوم) للتوحيدي مع رسالة الصداقة والصديق، مطبعة الجوائب، قسطنطينية ١٣٠١هـ (ص/٢٠٧).

العلاقة بين اللفظ والمعنى في أركان أربعة هي: ماجاد لفظُه ومعناه، ومــــاخسَّ لفظُه ومعناه، وماجاد لفظُه وخسَّ معناه، وما خسَّ لفظه وجاد معناه، ثم يرفض التوحيدي الأركان الثلاثة الأخيرة ويأخذ بالأول قائلاً: " فقد وَضُحَ للمنصــف أنَّ ثلاثةَ أركان من هذه الأربعة قد تَهَدَّمَت وتداعَتْ وأن المفــزع إلَى الأَوْل"[1]، وعلى هذا فخير الكلام في رأي التوحيدي هو ما أيده العقل بالحقيقة، وســاعده اللفظ بالرّقة، وجمع لك بين الصحة والبهجة والتمام: " فأما صحتُّه: فمن جهــة شهادة العقل بالصّوابِ، وأما بهجتُه: فمن جهةِ جوهرِ اللّفْظِ، واعتدالِ القِسْـمَةِ، وأما تمامُه: فمن جهةِ النَّظمِ الذي يستعيرُ من النَّفْس شغفها، ويستثيرُ من الــرّوْح كَلَفَها"[2].

ويدرج التوحيدي تحت اهتمامه بــاللفظ اهتمامــه بالجــانب اللغــوي والنحوي. فالمراد من المعنى يتغيَّر بتغيُّرِ الألفاظ، ويختلف باختلاف الإعــــراب، فهو يردُّ على من عاب الكتابة وقدَّم عليها الحِسَاب قائلاً: "وأما قولك: "مــــن عَبَّر عَمّا في نَفْسه بلفظ ملحون أو مُحَرَّف وأفهمَ غيرَه فقد كفى"، فكيف يصحّ هذا الحكم ويُقبَل هذا الرأي؟ والكلام يتغيَّر المراد فيه باختلاف الإعراب، كمــا يتغيّر الحكم فيه باختلاف الأسماء، وكما يتغيّر المفهوم باختلاف الأعمال، وكما ينقلب المعنى باختلاف الحروف"[3].فالشكل عند التوحيــدي في الأدب يعــني صحة اللفظ والتأليف وسلامتهما من الأخطاء الصرفية والنحوية، وهذا في رأيــه

---

(١) المصدر السابق.

(٢) (مثالب الوزيرين) (ص/٩٥).

(٣) (الإمتاع)،(١/١٠٢).

يؤدي إلى إظهار المضمون والتعبير عنه بصورة صحيحة لا غموض فيها، إذ إن كليهما واحد، ولايمكن التفريق بينهما، فيكون اللفظ في جهة والمعنى في جهة أخرى، لذا كان على الكاتب المُجِيْد ألا يعشق اللفظ دون المعنى، ولايهوى المعنى دون اللفظ[١].

ولكن التوحيدي لا يتوقف عند هذا الرأي من عدم الفصل بين اللفظ والمعنى بل يتجاوزه إلى تقديم المعنى على اللفظ إذا كان لابد من تقديم أحدهما على الآخر، ذلك أن العملية الإبداعية في الأدب تعتمد على اللفظ والمعنى معاً، والمعنى أقرب إلى العقل أما اللفظ فهو أقرب إلى الحس ويعتمد على سلامته من الأخطاء الصرفية والنحوية والتركيبية، وهذه معرفة قد لا يتمكن منها كل إنسان كما أن التمكن منها ليس سواء عند كل الناس وخاصة أن العقل ثابت أما الحس فمضطرب متغير، لذا كان الاختلاف في اللفظ قائم بين الناس لأنه من جهة الحس المتغير، أما المعنى فالاتفاق فيه واجب بينهم لأنه من جهة العقل الثابت، وبالجملة فإنّ "الألفاظَ وسائط بين الناطق والسامع، فكلما اختلفت مراتبها على عادة أهلها كان وشيُها أروعَ وأجهرَ. والمعاني جواهر النفس فكلما ائتلفت حقائقُها على شهادةِ العقلِ كانت صورتُها أنصعَ وأبهرَ. وإذا وَفَّيت البحثَ حَقَّه فإن اللَّفظَ يَجْزُل تارة ويرقّ أخرى ويتوسّط تارةً بحسب ملابسته التي له من نور النفس وفيض العقل، وشهادة الحق، وبراعة النظم، وقد يتفق هذا التعديل لإنسان بمزاجه الصحيح وطبيعته الجيدة واختياره المحمود، وقد يفوقه من هذا الوجه فيتلافاه بحُسْنِ الاقتداء بمن سَبَق بهذِه المعاني إليه فيكون اقتداؤه حافظاً عليه نسبة البيان

[١] (الإمتاع)، (١/١٠).

على شكله المعجب وصورته المعشوقة"[١]. فالألفاظ وإن كانت وسائط بين الناطق والسامع فإنها لاتخرج من دائرة الإبداع الفني فهي تجزل مرة وترق أخرى وتتوسط بين هاتين المرتبتين مرة ثالثة، وذلك لا يتوفر بسهولة فهو يخضع لطبيعة الأديب وموهبته الفنية ووضوح الفكرة العقلية لديه وقدرته اللغوية على اختيار الألفاظ وتركيبها ونظمها نظماً صحيحاً، يبرز المعنى بشكل كامل وصحيح. وذلك يختلف من أديب إلى آخر، فقد يتمتع أديب ما بهذه المقدرة وقد تفوته، وعليه في هذه الحالة أن يسدّ هذا النقص بحسن الاقتداء بأسلوب غيره من المبدعين وذلك عن طريق النظر بكتاباتهم ومحاولة الصوغ على مثالها، حتى يتمكن من صقل موهبته الفنية وتنميتها. ولكن يجب على هذا الأديب ألا يُوَجِّه اهتمامه كله إلى اللفظ فيهتم بحفظ الألفاظ الكثيرة وتصريفاتها ومرادفاتها ظناً منه أن ذلك يؤدي إلى زيادة مقدرته على إبراز المعنى، إذ إن كل: "مَنْ غَلَبَ عليه حِفْظُ اللّفظِ وتَصْرِيفُه وأمثلَتُه وأشكالُه بَعُدَ من مَعَانِي اللّفظ، والمعاني صَوْغُ العَقْلِ، واللّفظُ صَوْغُ اللِّسَانِ، ومن بَعُدَ من المعاني قَلَّ نَصِيبُه من العقل، ومَنْ قَلَّ نصيبهُ من العقل كَثُرَ نصيبُه من الحُمْق"[٢]. فالاهتمام باللفظ مرفوض إذا أدى بصاحبه إلى الابتعاد عن المعنى، فالتوحيدي يرفض هنا المساومة بين اللفظ والمعنى إذا كان ذلك يعني بهرجة في اللفظ وفراغاً في المعنى، ويرجح المعنى على اللفظ إذا اقتضى الأمر الترجيح، بل يدعو إلى رفض الشكل الجميل إذا كان المعنى فاسداً، يقول التوحيدي نقلا عن أحد الفلاسفة: "لاتغتر بحسنِ الكلام إذا كان

[١] (المقابسات)، مقابسة/٦(ص/٩١).

[٢] (الإمتاع)، (٣/١٢٧).

الغرضُ الذي يُقصد به ضاراً، فإنّ الذين يَسمُّونَ الناسَ إنّما يقدمونــه في ألَــذّ طعام، ولاتستَجْفِيَنَّ الكلامَ الغليظ إذا كان الغرضُ سليماً نافِعــاً، فــإنّ أكــثرَ الأدويةِ الجالبةِ للصحّةِ بَشِيعةٌ"[١]. ولكن هذا الموقف لايعني إهمال اللفظ مطلقــاً وإنما يقتصر على حال واحدة هي عندما يتطلب الأمر ترجيح واحد من الطرفين على الآخر. ولعل أفضل تحديد لذلك رأي أبي سليمان الذي يعبر عنه التوحيدي بقوله "إذا استقام لك عمودُ المعنى في النّفْسِ بصُوْرَتِه الخاصّة فلا تكترِثْ ببعــضِ التّقْصِير في اللّفظ . قال: وليس هذا منّي تساهلٌ في تصحيح اللّفْظ، واختــلاف الرَّوْنق، وتَخَيُّر البيان ولكن أقول: متى جَمَح اللفظُ ولم يوات، واعتــاص ولم يَسْمح، فلا تُفِتْ نَفْسَك حقائقَ المطلوبات وغايات المقصودات، فَلأَنْ تخســرَ صحة اللفظِ الذي يرجعُ إلى الاصطلاحِ أَوْلى من أن تعدم حقيقة الغرضِ الــذي يرجع إلى الإيضاح"[٢]. وليس غريباً أن يصدر هذا الرأي عن أبي سليمان الــذي عرف بالمنطقي فهو فيلسوف ومنطقي يهتم بالعقل أولاً، والمعنى من جهة العقل، وليس بدعاً بعد ذلك أن يأخذ التوحيدي بهذا الرأي عن أستاذه لما عرف عنــه من ميل إلى تغليب العقل وإلى الفلسفة والتألّه. كما أن لطبيعة الأدب في عصــره أثراً كبيراً في ذلك الموقف بالإضافة إلى ما تقدم. فقد ساء التوحيديَ ما يلجــأ إليه الشعراء في عصره من نفاق ورياء في سبيل الكسب من الممدوحين حتى إنــه هاجمهم أعنف هجوم، وأخذ عليهم بُعْدَهــم عــن الصدق مع أن "زينة اللّفْظِ في المعنَى، وحُسْنُ المعنى في الصِّدْقِ، والصِّدقُ ينقسم على صالحِ القول المــؤدّب

---

[١] (البصائر)، (١/٤٠٩).

[٢] (المقابسات)، مقابسة/٩١ (ص/٣٧٥).

والفعل المهذب"[١]، فجمال اللفظ إنما يستمد من جمال المعنى، وجمال المعنى يقوم على صدقه. ولكن ما الصدق في الفن وما الكذب؟ وما علاقتهما بالنفس الإنسانية؟.

٣ ـ الصدق والكذب الفنيان

يعرف التوحيدي الصدق بأنه: "مطابقة القول لما عليه الأمر، وأيضا الإخبار عن الشيء بما هو عليه"[٢] أما الكذب فهو على العكس من الصدق: "لا مطابقة القول لما عليه الأمر، وأيضا هو الإخبار عن الشيء بخلافه"[٣]. فالصدق هو مطابقة القول للواقع المحكي والكذب هو عدم مطابقة القول للواقع المحكي، والصدق والكذب إنما يقعان في الخبر خاصة من بين أقسام الكلام[٤]، وقد يكون الخبر صدقاً محضاً كما قد يكون كذبا محضاً، والنفس إنما ترتاح للصدق، وتسكن إليه لأن الصدق حق، ذلك: " أنَّ النفسَ إنما تَتَحَرَّكُ حركتَهَا الخاصَّةَ بها ـ أعني إجالةَ الرَّوِيَّة ـ طَلَباً لِلْحقّ لتُصيبَه. ولولا طَلَبُها لَمَا تَحركتْ، ولولا حركتُها هذه لما كانت حَيَّةً تفيدُ الجسمَ أيضاً الحياة. فالنفسُ بهذه الحركةِ الدائمةِ الذاتيةِ حيّةٌ. بل الحياةُ هي هذه الحركةُ من النفس، وهي ذاتيةٌ لها كما قلنا. وأنت تعرفُ ذلك قريباً من أنّك لاتقْدِرُ أنْ تعطّلَهَا من الرَّويَّةِ والفكر لحظةً واحدة، لأنها ـ أبداً ـ إما مُرَوِّيَةٌ جائلةٌ في المحسوس أو مُرَوِّيَةٌ جائلةٌ في المعقول

---

[١] (الإشارات الإلهية)، (ص/٤٠٠).

[٢] (المقابسات)، مقابسة/ ٩١(ص/٣٧١).

[٣] المصدر السابق.

[٤] (الهوامل والشوامل)، مسألة/ ١٤٨(ص/٣٢٠).

بلا فُتُور أبداً. وكذلك هي دائمةُ الحركةِ. وهذه الحركةُ إنما هي تِلْقَاء أمْر ما، أعني به إصابةَ الحقِّ، فإذا أصابتْه سكَنَتْ من ذلك الوجْهِ، ولاتزال تتحرَّكُ حتى تُصِيبَ الحق من الوجوه التي تُمكِنُ إصابته منها. فإذا أصابتْه سكنتْ، لأنَّ غايةَ كلِّ متحرِّكٍ أن يَسْكُنَ عند بلوغه الغاية التي تحرَّك إليها"[١]. لذلك كان "الصدق والكذب يجريانِ من النفس مجرى الصِّحةِ والمرضِ، لأنَّ الصدقَ لها صحةٌ ما، والكذبَ مرضٌ ما. وأيضاً فإنَّ الصدقَ من الخَبرِ يجري مجرى الصحّةِ، والكذبَ منه يجري مجرى المرض"[٢]، ولهذا يرتاح الإنسان إلى الصدق ويذم الكذب، فالصدق كأنه الصحة بالنسبة إلى النفس الإنسانية والصحة مطلوبة، أما الكذب فهو كالمرض بالنسبة إليها، والمرض مذموم مرفوض وعلى هذا فإن الصدق مطلوب، ويعد خيراً، لأن فيه فائدة للنفس الإنسانية وخيراً لها، أما الكذب فمرفوض، ويعتبر شراً، لأن فيه ضرراً للنفس الإنسانية وشؤماً عليها. والصدق من دلائل النفس الكاملة، يصدر عنها، وتقبله، وتسعى إليه، على حين أن الكذب من دلائل النفس الناقصة يصدر عنها وتقبله، لذا كان الصدق ممدوحاً معولاً عليه، و كان الكذب مذموماً.

ولكن ذلك إنما يقوم في النظر الأول إذ "قد يعرض ما يوجب المصير إلى الكذب ليُنْجى به، فهما إذن بعد الحقيقة الأولى وقف على الإضافة، وقد وجدنا من كذب لينتفع، و لم نجد من صدق ليكتسب الضرر[٣] فالصدق والكذب وقف

---

[١] (الهوامل والشوامل)، مسألة/ ١٤٩(ص/٣٢١).

[٢] المصدر السابق، مسألة/ ١٥٦(ص/٣٣٧).

[٣] (الإمتاع)، (١/١٥٧).

على طبيعة النفس التي يصدران عنهما لكنهما معا يسخران من قبل النفس لنفعها ولدفع الضرر عنها وهما لذلك ــ بعد النظرة الأولى ــ نسبيان يخضعان لما يضاف إليهما من حالات فقد يكون الصدق شراً إذا أُريد منه الإفساد والضرر، وقد يكون الكذب خيراً إذا أُريد منه الإصلاح والخير. ويبدو في هذا الموقف من الصدق والكذب اقتراب من النفعية الواقعية التي تنطلق في قيمها من فائدة الإنسان ومن مصلحة المجتمع الإنساني القائمة على المحبة والتكامل بين أفراد المجتمع.

وإذن كيف يصبح الكذب عادة سيئة عند بعض الناس؟ يقول التوحيدي إنه لما كان الكذب يعطي النفس صورة مشوهة أي صورة الواقع على خلاف ماهو عليه صار المُعْطِي والمُعْطَى مريضين به وصار مرفوضاً من النفس لما يسببه لها من مرض، "ولذلك لا يتكلف أحد ذلك ولا يتعمده إلا لضرورة داعية، أو لأنه يظن بذلك الكذب أنه نافع له أيضاً كما ينفع السُّمُّ الجِسْمَ في بعضِ الأحوال، فيتجشم هذه السَّمَاجَةَ على استكراه من نفسه، وربما تكرَّر منه فصار عادة، كما تصير سائرُ القَبَائِح أخلاقاً وعادات، وكما تصير المآكل الضارة عادة سيئة لقوم. وأيضاً فإنّ المعتادَ للكذبِ إنما يَتِمُّ له الكذبُ إذا خَلَطَه بالصِّدْقِ، وإذَا سُمِعَ أيضاً منه الصدق، وإلاّ لَمْ يتم له الكذب أيضاً، لأن الباطلَ لا قوام له إلا إذا امتزج بالحق"(١). فالنفس في طبيعتها تأبى الكذب وتطلب الصدق ولكن المرء يظن أنه بالكذب يدفع ضرراً عن نفسه، فيكذب على استكراه من نفسه العاقلة، وعندما يتكرر ذلك منه يصبح الكذب عادة، إلا أنه لا يمكن أن يؤخذ الكذب من صاحبه إذا كان كذباً محضاً بل لا بد لصاحبه من أن يخلطه بالصدق، بل لا بد لصاحبه

(١) (الهوامل والشوامل)، مسألة/١٥٦ (ص٣٣٨).

من أن يُسْمع منه الصدق، وإلا لم يستطع الكذب لأن الباطل لا قوام لـه إلا إذا خُلِط بالحق ليسهل على الناس الأخذ به. وعلى ذلك فإن الصدق في بعض الأحيان يختلط بالكذب كما أن الكذب يختلط بالصدق، وقلما نجد صدقاً محضاً أو كذباً محضاً، "وإنما المدارُ على الصِّدقِ في القول وعلى تَقْدِير الحقِّ في العقد، وقصد الصواب عند اشتباه الرأي وغلبة الهوى. فأما قول أبي الحرث جُمَّيْن وقد سئل عَمَّنْ يحضرُ مائدةَ مُحمَّد بن يَحْيَى. وجوابه: الملائكة. قيل له: إنما نسألك عَمَّن يأكل معه. قال: الذباب، فإنَّ هذا من بابِ المُلَحِ والمَجَانة، وليس من قِبَل الصّدقِ في شيءٍ، وإنْ كان بعضُ الحقِ ممزوجاً، ولا بأس ولا حرج فإنَّ ذلك القدر لا يقلب الصدقَ كذِبًا، ولا يُحِيْل الحقَّ باطلاً، وأين المحضُ من كلِّ شيءٍ، والخالصُ من كلِّ خيرٍ؟"[١].

ويمضي التوحيدي في حديثه عن الصدق والكذب الفنيين فينقل عن أستاذه أبي سليمان تعريفه للبلاغة بأنها الصدق في المعاني إلى جانب سلامة الشكل الذي ينقل تلك المعاني من توافق بين الألفاظ والأفعال والحروف، وصحة في التركيب الصرفي والنحوي واللغوي، وتجنب للاستكراه والتعسف، يقول أبو سليمان مُعرِّفاً البلاغة: "هي الصدقُ في المعاني، مع ائتلافِ الأسماءِ والحروف، وإصابة اللغة، وتَحرّي الملاءمة والمشاكلة برفض الاستكراه ومجانبة التعسف"[٢]. فالصدق هو المُعوَّل عليه في المعنى، والصدق من علائق النفس العاقلة لذا كان البليغ مُستَمِداً بلاغته من العقل، وكانت "البلاغةُ هي الجدُّ،

---

[١] (مثالب الوزيرين) (ص/٥٢).

[٢] (المقابسات)، مقابسة/٨٨(ص/٣٢٧).

وهي الجامعة لثمرات العقل لأنها تُحِقُ الحَقَّ وتُبْطِلَ الباطلَ على ما يجب أن يكون الأمر عليه"[١] ولكن البليغ قد يكذب، ولا يكون بكذبه خارجاً من البلاغة، هذا ما يعترض به أبو زكريا الصَّيْمري على تعريف أبي سليمان للبلاغة بأنها الصدق في المعاني، ويُجيب أبو سليمان موضحاً أن هذا النوع من الكذب الذي لا يخرج بصاحبه من البلاغة هو كذب "قد أُلْبِسَ ثَوْبَ الصِّدقِ، وأُعِيْر عليه حِلْيَة الحقِّ. فالصدق حاكم وإنّما يرجع معناه إلى الكذب الذي هو مخالف لصورة العقل، الناظم للحقائق، المهذب للأغراض المقرّب للبعيد المُحْضِر للقريب"[٢]. إن هذا الربط بين البلاغة والصدق في المضمون، ناجم عن الموقف الفلسفي الفكري لكل من التوحيدي وأساتذته.

إنّ هذا الموقف الفلسفي للتوحيدي من المضمون الفني والصدق فيه جعله يتخذ موقفاً أخلاقياً صارماً من الأدباء، ولا سيما شعراء عصره، فهو يهاجم أولئك الذين يتخذون من الشعر وسيلة إلى الكذب والرياء والنفاق ونقل الواقع على عكس ما هو عليه أو يغالون في تصويره، يقول التوحيدي: "وأما الشعراءُ وأصحابُ النظم، وأربابُ المدحِ والهِجَاء، والثلب والحمد، والتشنيع والتحسين فهو كالطِّمِّ والرِّمِّ،[٣] ولا يكسبون إلاّ بهذا المذهب، ولا يعيشون إلا على هذا الاختيار، ولهم الهجاء المنكر، والقول المُخزي، والقَذْع المؤلم، واللفظ المُوجع،

---

[١] (الإمتاع)، (١/١٠١).

[٢] (المقابسات)، مقابسة/٨٨(ص/٣٢٨).

[٣] الطم الماء والبحر والعدد الكثير. الرم: الثرى. ويقال جاء بالطِّمِّ والرِّمِّ أي بالبحري والبري أي بالمال الكثير. انظر القاموس المحيط

والتعريض الذي يتجاوز التصريح، والتصريح الذي يجمع كل قبيح، وأمرُهم أظهر من أن نَدلّ عليه، وشأنهم أبيَن من أن نردّد القول فيه"[١]. على أن ذلك لا يعني إسقاط كل أنواع الشعر والشعراء، فالتوحيدي يضيف مهاجماً ذلك النوع من الشعراء مستثنياً منهم من كان ينحو منحى أخلاقيا صادقاً يتفق والموقف الفكري الذي يتخذه التوحيدي من الحياة، " فإن قلت شعراء والشعراء سفهاء، ليسوا علماء ولا حكماء وإنّما يقولون ما يقولون والجَشَع بادٍ منهم، والطمعُ غالب عليهم، وعلى قدر الرَّغبةِ والرهبةِ يكون صوابهم وخطأهم، ومن أمكن أن يُزّحْزَح عن الحقِ بأدنى طَمَع، ويُحمل على الباطل بأيْسرِ رغبةٍ، فليس ممن يكون لقوله آتاء، أو لحكمته مضاء، أو لقدره رفعة، أو في حلقه طهارة، ولهذا قال القائل: لا تَصْحَبَنَّ شاعراً فإنّه يهَجوك مجاناً ويطري بثمن، وهذا لأنه مع الريح أين مالت به مال، يتطوّح مع أقل عارض، ويجيب أولَ ناعق، ويشيم أيَّ برق لاح، ولا يبالي في أي وادٍ طاح، قد جمع دينه ومروءته في قرن تهاوناً بهما، وعجزاً عن تدبيرهما، فهو لا يكترث كيف أجاب سائلاً وكيف أبطل مجيباً، وكيف ذمّ كاذباً ومتحاملاً، وكيف مدح موارِباً ومخاتِلاً، فلا تفعل فداك عمك وشبّ ابنك، فإنّ رسول الله صلّى الله عليه وسلم قد قال: إنّ من الشعر لَحُكماً، وقال: وانّ من البيانِ لسحراً، وكيف لا يكون ذلك كذلك وفيه مثل قول لبيد:

إنّ تقوى ربنا خير نَفَلْ　　　وبإذن الله ريثي وعجل"[٢]

---

[١] (مثالب الوزيرين)، (ص/٥١).

[٢] المصدر السابق، (ص/٥-٦).

إن هذا الهجوم العنيف على الشعراء لا يبرز موقف التوحيدي الأخلاقي الفلسفي من المضمون الأدبي فقط، وإنما يظهر مدى انتشار هذا النوع من الشعر في عصره. ذلك الشعر الذي لم يكن ليهتم بالصدق، فالصدق بالنسبة إليه مسألة ثانوية، والمهم فيه أن ينال صاحبه ما يتمنى. كما أن نهاية النص السابق توضح لنا أن موقف التوحيدي من المضمون الأدبي موقف أخلاقي فلسفي يتوافق مع موقف العقيدة منه.

على أننا نرى عند التوحيدي انتباهه إلى أثر الحالة المعيشية التي يحياها الأديب في مضمون الأدب وشكله، وذلك عندما يتحدث عن مساوئ الفقر فيقول: "ولحا اللهُ الفَقْرَ فإنَّه جالبُ الطَّمَع والطَّبَع[١]، وكاسب الجشع والضَّرَع[٢] وهو الحائلُ بين المرء ودينه وسدّ دون مرؤته وأدبه وعزة نفسه"[٣] ويضيف قائلاً: "وصاحبُ الفقرِ إنْ مَدَح فرَّط وانْ ذمَّ أسْقَط وإن عمل صالحاً أَحْبَط، وإنْ ركب شيئا خَلَط وخبَّط و لم أر شيئاً أكشف لغطاءِ الأديب، ولا أنشف لماء وجهه، ولا أذعر لسَرَب[٤] حياته منه. وإنّ الحرَّ الأَنِف والكريم المتعيِّف[٥] من مقاساته والتجلُّد عليه لفي شغل شاغل وموت مائت"[٦]. فالفقر والطمع هما المؤثران الهامان في طبيعة المضمون الذي يصدر عنه أغلب الشعراء كما يرى التوحيدي في عصره. فالحالة

---

[١] الطَّبَع: الصدأ والدَّنَس والعَيْب، انظر القاموس.

[٢] الضَّرَع: الذل والهوان، انظر القاموس.

[٣] (مثالب الوزيرين)، (ص/٢٥).

[٤] السَّرَب: القطيع والطريق والوجهة، انظر القاموس.

[٥] المُتَعيّف: الكاره المتشائم، انظر القاموس.

[٦] (مثالب الوزيرين)، (ص/٢٦).

المعيشية للأديب، والفقر والطمع يدفعانه إلى الكذب والتزيد والنفاق والمخاتلة، فيقلب الحق باطلا والباطل حقا، وهذا كله مرفوض عند التوحيدي انطلاقا من موقفه العام من الإنسان والنفس الإنسانية وبخاصة موقفه من نظرية المعرفة وطبيعة الجمال.

٤ ـ النثر والنظم

التفريق بين النثر والنظم قائم منذ الدراسات الجمالية الأولى، وقد كانت تلك القضية تناقش ضمن ما يسمى بأنواع الفنون ووحدها، وقد استمر التفريق حتى اليوم، إذ إننا نجده قائما في كثير من الدراسات الفنية وإن كانت "تميل معظم النظريات الأدبية الحديثة إلى طمس التمييز بين النثر والنظم"[(١)].

والحق أن التفريق بين النثر والنظم لا يعني أننا نضع الشعر في موضع يتعارض مع النثر، فالتعارض غير موجود على الإطلاق إذا كان ما نتناوله من نثر أو نظم يدخل فعلا ضمن نطاق فن الأدب، وسوف نجيب بالإيجاب إذا ما طرح علينا السؤال التالي: هل يوجد نثر شاعري ونثر فني؟ إذ إن هناك من النثر ما يغمرنا بنفس السعادة والنشوة التي تغمرنا بها أجمل القصائد. على أننا لن نتعرض في هذا المجال إلى التفريق بين المصطلحات الفنية الثلاثة النثر والنظم والشعر، ذلك أن العلاقة بين هذه المصطلحات علاقة متداخلة، إلا أننا اخترنا مصطلح النظم لأنه أشمل وأدق دلالة من مصطلح الشعر، وذلك لتسهيل المقارنة بين النظم والنثر، فقد يكون من النثر ما هو قريب من الشعر وعلى هذا يتداخل المصطلحان: النثر والشعر

---

(١) ويليك ووارين، (نظرية الأدب). ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ١٩٧٢ (ص/٢٩٧).

أكثر من تداخل مصطلح النثر مع النظم. وهذا يجعل عملية التفريق أو المقارنة بينهما صعبة.

أين تقوم حدود هذا التفريق بين النثر والنظم ؟ وماذا نعني به ؟.. إن المتتبع لطبيعة الأدب كفن تعبيري هدفه ايصال المعنى على أفضل وجه إلى المتلقي أولاً والتأثير النفسي والإنفعالي فيه ثانياً، يرى أن التفريق بين النثر والنظم ينطلق من الخصائص الشكليّة التي يتميّز بها كل من النوعين، فالنثر كلام مكتوب له هدف يمكن أن نُعبر عنه بكلام آخر يحمل المعنى نفسه والمستوى الفني ذاته إلى حد ما، أما الشعر فلا يخضع لهذه المعاملة، ولذا لا يمكن ترجمته، أما شرحه فإنه مهما كان جيداً فلن يستطيع نقل ما ينقله الشعر نفسه. ومن جهة أخرى فإننا لو سحبنا من القصيدة الشعرية ما ينتمي إلى النثر فماذا يبقى منها؟ إن الذي يبقى هو الغناء والتوافق والنغم الموسيقي والوزن. أضف إلى ذلك أن الكلمات في الشعر تبدو لنا أكثر من مجرد أداة للتعبير عن معنى ما كما في النثر. فالكلمات في الشعر تذهب إلى مدى أبعد من مدى الفكرة، وتعني أكثر من مدلولاتها المعجمية، وتصبح أداة للإيحاء والتأثير بما تحمله من ظلال وإيقاعات تؤثر في النفس المتلقية. إن هذه الفروق لا تعود إلى طبيعة المعنى وإنما تعود إلى طبيعة الأداة المعبرة وشكلها، فالتفريق بين النثر والنظم يعتمد على الاختلاف القائم بينهما في الشكل، أما المضمون فلا مجال للاختلاف فيه بينهما، على أن ذلك يقتصر على المضمون المعنوي اللغوي، أما القدرة الفنية على التأثير والتصوير وإثارة الانفعالات فهي تختلف، إذ إن النثر لغة العقل وهو أقدر على محاكاة الواقع بأمانة منطقية على عكس الشعر الذي يعد لغة العاطفة، وهو لذلك

يُلوِّن الواقع بلون شخصيةْ الفنان، ويصبغه بصبغة عاطفته، وهذا يعني أن قدرة النظم على إثارة الإنفعالات وشحن العواطف أكبر من قدرة النثر على ذلك، على حين أن النثر أقدر من النظم على الإقناع والتأثير الهادئ البعيد المدى، وهذا ينجم عن طبيعة استخدام كل منهما كما رأينا. ولكن لما "كان الاشعاعُ اللفظي قائماً إلى درجةٍ ما في الأدبِ بأجمعه"[١] فإن مصطلح الشعر يمكن أن يغدو واسعاً بحيث يغطي الأدب بشكل عام. ولهذا استبعدنا مصطلح الشعر في عملية التفريق بين النظم والنثر كما رأينا.

ويؤكد غراهام هو أن "حقيقة كون التمييز بين الشعر والنثر واضحاً من حيث المبدأ لا تعني أن من السهل رسم الحدود الفاصلة بينهما"[٢]، ويضيف أن التفريق بينهما ينطلق من طبيعة الشكل الخاص بكل منهما فالتنظيم الشكلي للنثر ينبع مباشرة من معناه، أما النظم فله تنظيم شكلي مستقل عن معناه،[٣] كما أن هذا التفريق قد يبدو بشكل أوضح إذا نظرنا إلى نشأة كل من النظم والنثر، ففي النثر نرى أن المعنى ينبثق من الحاجة إلى التعبير أو الوصف أو الإقناع أما الشكل المنظوم فينبثق من الحاجة إلى التأثير الكائن في الإيقاع سواء أكان هذا الإيقاع حزيناً أم فرحاً، "فلأسباب جسدية واضحة، توحي بالمرحِ الإيقاعاتُ الأكثرُ سرعة من المعتاد، أي أنها أكثر سرعة من ضربات القلب، كما توحي بالنشاط أو الاستعجال. وتوحي الإيقاعاتُ الأبطأُ من المعتاد بالسوداوية أو الإنهاك أو الكآبة".[٤]

---

(١) هو.غراهام، (مقالة في النقد).ترجمة محيي الدين صبحي/مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٣(ص/١٢٢).

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق (ص/١٢٣).

(٤) المصدر السابق (ص/١٢٥).

وينقل غراهام هو عن مالارميه أن التمييز الواقعي لا يقوم بين النظم والنثر، بل بين اللغة حين تستعمل لغرض جمالي وبين اللغة حين لا تستعمل لمثل هذا الغرض. فالنظم يبدأ حالما يوجد أيٌّ تنظيم جمالي واع للغة[١]، ويضيف بعد ذلك قائلا: إن "المسألة الهامة من حيث المبدأ التي ظهرت إلى الآن هي أن لدينا فرعين من الأدب: الأول هو المنثور بماله من تنظيم شكلي سائب ينبثق عن المعنى، والثاني هو المنظوم بماله من تنظيم شكلي أكثر صرامة، وهو مستقل عن المعنى"[٢].

إن رأي مالا رميه يعبر أفضل تعبير عن الفرق بين النثر والنظم، فالقيمة ليست في أنّ النظم يخضع لأسلوب منظم يعتمد على القافية والتفعيلة، إذْ كثيراً ما نرى أعمالاً تخضع لهذا الأسلوب، ولكنها لا تُثير فينا أي إحساس جمالي، لأنها لا تملك أية قيمة فنية جمالية، وإنما القيمة الحقيقية تتركز في طريقة استخدام اللغة، فإذا كان الاستخدام جمالياً كان هناك أدب سواء أكان نظماً أم نثراً، وإذا كان استخدام اللغة بعيداً عن الجمالية فلن يكون هناك أدب سواء أكان نظماً أم نثراً.

وقد أظهر التوحيدي اهتماماً كبيراً بقضية التفريق بين النظم والنثر حتى إنه تناولها في أكثر من مكان من أهم كتبه ولا سيَّما الهوامل والشوامل، والمقابسات. أما في الإمتاع فقد أفرد لها ليلة كاملة ذكر في مطلعها ما أثارته

---

[١] المصدر السابق، (ص/ ١٢٧).

[٢] المصدر السابق، (ص/ ١٢٦).

هذه القضية من جدل كبير، فالناس في عصره قد اختلفوا في هذين الفنين وقالوا فيهما "ضروباً من القَول لم يَبْعدوا فيها من الوَصْفِ الحَسَنِ، والإنصاف المحمود، والتَّنافس المقبول، إلاّ ما خالَطَه من التعصُّب والمَحْك، لأنَّ صاحبَ هذين الخُلُقين لا يَخْلو من بعضِ المُكابَرةِ والمُغالَطة وبِقَدْرِ ذلك يَصير له مَدْخَلٌ فيما يُرادُ تحقيقُه من بيان الحجة أو قُصُورها عما يُرامُ من البُلوغ بها، وهذه آفَةٌ معترِضةٌ في أُمورِ الدِّين والدُّنيا، ولا مَطمَعَ في زَوَالِها، لأنَّها ناشِئَةٌ من الطَّبائع المختلفةِ والعادات السَّيِّئة، لكن مع هذه الشَّوكةِ الحادَّة، والخُطَّةِ الكادَّة، أقولُ ما وعيتَه عن أربابِ هذا الشَّأن، والمُنتَمين لهذا الفن، وإنْ عنَّ شيءٌ يكون شكلاً لذلك وَصَلتُه به تكميلاً للشَّرح، واستيعاباً للباب، وَصَمْداً للغاية وأَخْذاً بالحِياطة، وإنْ كان المنتهى منه غيرَ مطموع فيه، وَلاَ مَوْصُول إليه"[١].

ولما كان الحال على ما وصف فإن التوحيدي يتوجه إلى مسكويه قائلاً: "سأل سائِلٌ عن النَّظم والنَّثْر، وعن مرتبة كلِّ واحدٍ منهما، ومزيَّةِ أحدهِما، ونسبةِ هذا إلى هذا، وعن طبقات الناس فيهما، فقد قَدَّم الأكثرون النظمَ على النثر، ولم يَحتَجُّوا فيه بظاهر القولِ، وأفادوا مع ذلك به، وجانبوا خفيَّات الحقيقة فيه، وقدَّم الأَقلُّون النثر، وحاولوا الحجَاجَ فيه"[٢]، وبذلك يكون التوحيدي قد تنبه على أهمية هذه القضية بين قضايا الفن، وهو يرى أن أكثر الناس يقدمون النظم على النثر من غير حجة واضحة، بينما يقدم النثرَ على النظم قلةٌ من الناس. ويجيب مِسْكَويه عن ذلك السؤال، ولكن إجابته تأتي

---

[١] (الإمتاع)، (٢/ ١٣١).

[٢] (الهوامل والشوامل)، مسألة/١٤٢(ص/٣٠٨).

منطقية فلسفية، فهو يعتبر النثر والنظم نوعين من أنواع الكلام، فهما يتشابهان من حيث أنهما ينتسبان إلى جنس واحد هو الكلام، ومن حيث أنهما يشتركان في المعنى، الذي لابد أن يكون موجوداً في كلٍ منهما. أما الفرق بينهما فهو قائم على أساس الشكل، كما رأينا من قبل. فالنظم يزيد على النثر بأنه موزون، ولذا يصبح النظم أفضل من النثر من جهة الشكل فقط، أما من حيث المعاني فلا فرق بين الإثنين، يقول مِسْكَويه موضحاً ذلك: "إنَّ النَّظْمَ والنَّثْرَ نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلامُ جنسٌ لهما. وإنما تصحُّ القِسْمَةُ هكـذا: الكـلامُ ينقسم إلى المنظوم وغير المنظوم، وغيرُ المنظومِ إلى المسجوع وغيرِ المسجوعِ ولا يزالُ ينقسمُ كذلك حتى ينتهيَ إلى آخرِ أنواعِه. ومثالُ ذلك ممّا جرت به عادتُك أنْ تقـولَ: الكلام بما هو جنسٌ يجري مَجْرَى قولك الحسيّ. فكَما أنَّ الحـيَّ ينقسِـمُ إلى الناطق وغيرِ الناطق. ثم إنَّ غيرَ الناطقِ ينقسم إلى الطائر وغيرِ الطائر. ولا تـزال تَقْسِمُهُ حتى تنتهيَ إلى آخرِ أنواعِه. ولمّا كان الناطقُ والطائرُ يشتركان في الحـيِّ الذي هو جنسٌ لهما، ثم ينفصلُ الناطق عن الطائر بفضل النطقِ، فكذلك النظـمُ والنثرُ يَشْتَرِكان في الكلام الذي هو جنسٌ لهما، ثم ينفصلُ النظمُ عن النثر بفضلِ الوزنِ الذي به صار المنظومُ منظوماً، ولمّا كان الوزنُ حِليةً وصورةً فاضلةً علـى النثر صار الشعرُ أفضلَ من النثر من جهة الوزن.

فإن اعتبرتَ المعانيَ كانت المعاني مشتركةً بين النظم والنثر. وليس من هذه الجهة تَمَيُّزُ أحدِهِما من الآخَرِ، بل يكونُ كلُّ واحدٍ منهما صدْقاً مرَّةً، وكذبـاً مرَّةً صحيحاً مرّةً وسقيماً أخرى. ومثال النظم من الكلام مثالُ اللَّحْـنِ مـن النظم، فكما أنَّ اللَّحْنَ يكتسي منه النظم صورةً زائدةً على ما كان له، كذلـك

صِفَةُ النظم الذي يكتسي منه الكلامُ صورةً زائدةً على ما كان له"[١]. ويرى أبو سليمان رأياً مشابهاً من حيث التقاء النظم والنثر في جنس واحد هو الكلام الذي يُراد منه أصلاً إيصال المعنى، فالمعاني لديه قائمة في النفس وصوغها إنما يكون بوساطة الفكر، أما التعبير عنها ونقلها إلى الآخر فعن طريق الكلام أو العبارة المترجمة بين النظم والنثر.

ولكن أبا سليمان لا يقتصر على هذا الرأي بل يُبَيِّنُ أنّ الفرق بين النظم والنثر لا يقوم على أساس الشكل فقط بل يعتمد أصلاً على الاستخدام الجمالي الصحيح للغة فإن كان هناك استخدام جمالي للغة كان هناك فن سواء أكان هذا الفن نثراً أم نظماً، وعلى ذلك لا يبقى فرق بين النثر والنظم، فللنثر ميزاته وللنظم ميزاته، والمُعوَّل عليه في كليهما هو جمالية التعبير وفنيته وكمال معناه ودقته، يقول أبو سليمان: "المعاني المعقولةُ بسيطةٌ في بُحْبوحة النفس، لا يحومُ عليها شيءٌ قَبلَ الفِكر، فإذَا لقِيَها الفكر بالذِّهْنِ الوثيقِ والفَهْمِ الدَّقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ تتركّب بين وَزْنٍ هو النَّظم للشِّعر، وبين وَزْن هو سِياقَةُ الحديث، وكلٌّ راجعٌ إلى نسبةٍ صحيحة أو فاسدة، وصورةٍ حسناء أو قبيحة، وتأليفٍ مقبولٍ أو ممجوج، وذَوْقٍ حُلْوٍ أو مُرّ وطريقٍ سَهْلٍ أو وَعْر، واقتضابٍ مُفَضَّلٍ أو مَردود، واحتجاجٍ قاطعٍ أو مقطوع، وبُرْهانٍ مُسْفِرٍ أو مُظلم، ومتناوَلٍ بعيدٍ أو قريب، ومسموعٍ مألوفٍ أو غريب"[٢] ويضيف أبو سليمان قائلاً: "فإذا كان الأمرُ في هذه الحال على ما وَصَفنا فللنثر فضيلته التي

---

[١] المصدر السابق، (ص/٣٠٩).

[٢] (الإمتاع)، (٢/١٣٨-١٣٩).

لا تُنْكَر، وللنَّظْمِ شرَفه الّذي لا يُجْحد ولا يُستَر، لأنّ مناقِبَ النّثر في مُقَابَلَةِ النَّظْم، ومَثالِب النَّظْمِ في مُقابلة مناقب مَثالِب النَّثْر، والذي لا بُدّ منه فيهما السَّلاَمةُ والدِّقّةُ، وتجنُّبُ العَويص، وما يحتاج إلى التأويل والتخليص"[1].

ويحاول أبو سليمان تفسير الأثر الذي يتركه كل من النظم والنثر في النفس المتلقية وهو بذلك يتناول قضية التفريق بين النظم والنثر تناولاً داخلياً يعتمد على طبيعة كل منهما من حيث تأثيرُه في النفس المتلقية، على أن محاولة أبي سليمان تنطلق من موقف فلسفي رياضي يعتمد على إعلاء العقل وتقديم النفس على الجسد.

فالنظم في رأيه أقرب إلى الطبيعة الجسدية المركبة للإنسان لأنه من حيِّز التركيب، أما النثر فهو أدلُّ على العقل جوهر الإنسان لأنه من حيز البساطة، ذلك أن النظم إنما كان مركباً لأنه تشكَّل من النثر مضافاً إليه النظم. فنحن إذا سحبنا من النظم ماله علاقة بالنثر لم يبق من النظم إلا الوزن والموسيقا والغناء، ومَثَل ذلك مِثْل الواحد والاثنين، فالواحد هو العدد البسيط ويقابله النثر، والوحدة في النثر أكثر وهو من الوحدة أقرب، ولذا كان أدل على العقل لأن العقل بسيط كالواحد، و الإثنان هو العدد الثاني المركب من الواحد أُضيف إليه عدد آخر ويقابله النظم، لذا كان التركيب في النظم أكثر، لأن الواحد أول والثاني تابع له، وعلى هذا فمرتبة النظم دون مرتبة النثر لأنه مركب، وإنما كان المعول على البساطة لأنها الأصل. ولما كنا بالطبيعة أكثر منا بالعقل، وكانت

---

(1) المصدر السابق.

صورة الواحد ــ أي العقل ــ فينا ضعيفة فإننا تقبلنا المنظوم وملنا إليه لأنه أطربنا بعد أن لاءمنا، لأن الطبيعة والحس يميلان إلى الولع بالوزن والإيقاع، لذلك يتجاوز الحس ما قد يعرض من الألفاظ المستكرهة إذا لاءمه الوزن والإيقاع، وأطربه، وهذا في أغلب الأمر وفي أعم الأحوال وفي أكثر الناس. إذ إننا نجد مثل هذه الحال من الطرب والنشوة عندما نستمع إلى بعض النثر، وأوضح مثال على ذلك أن الكتب السماوية إنما جاءت منثورة.

أما العقل فهو يطلب المعنى لذلك لا يهتم بالوزن وبنوعية اللفظ بل يهتم بقدرة اللفظ على أداء المعنى بشكل صحيح، يقول التوحيدي معبراً عن رأي أبي سليمان: إن النَّثْرَ أشرفُ جوهراً، أما النظمُ فأشرفُ غرضاً ذلك لأن "النظمَ أدلُّ على الطبيعة، لأن النظمَ من حَيِّز التركيب. والنثرُ أدلُّ على العقل لأن النثر من حيّز البساطة، وإنما تقبَّلْنا المنظومَ بأكثر مما تقبلنا المنثورَ، لأنا بالطبيعة أكثر منا بالعقل، والوزنُ معشوق الطبيعة والحس، ولذلك يغتفر له من الاستكراه في اللفظ.

والعقل يطلب المعنى فلذلك لا خطر للفظ عنده وإن كان مُتَشَوَّقا، مَعْشُوقا"[1]، أضف إلى ذلك أن "الوحدة في النثر أكثر والنثر إلى الوحدة أقرب، فمرتبة النظم دون مرتبة النثر، لأن الواحد أول، والتابع له ثان فقلت له: فلم لا يُطْرِبُ النثرُ كما يُطْرِبُ النظمُ؟ فقال: لأنا منتظمون، فما لاءمنا أطربنا. وصورة الواحد فينا ضعيفة، ونسبتنا إليه بعيدة، فلذلك إذا أُنْشِدْنا تَرَنَّحْنا. هذا

---

[1] (المقابسات)، مقابسة/٦٠ (ص/٢٣٩).

في أغلب الأمر وفي أعم الأحوال، وفي أكثر الناس. وقد نجد أيضاً في أنفسنا مثل هذا الطَّرب والأَرْيَحِيَّة والنشوة والترنح عند فصل منثور، ومما يشهد لهذا الرأي الذي نصرناه، والمعنى الذي اجتبيناه أن الكتب السماوية وردت بألفاظ منثورة"[١].

إن أبا سليمان فيما تقدم يعرض لطبيعة كل من النظم والنثر مبيناً أثر كل منهما في النفس المتلقية، وموضحاً الفرق بينهما من حيث الشكل، فالنظم إنما يزيد على النثر بالوزن والإيقاع ولذا تميل إليه الأذن أكثر من ميلها إلى النثر لأنها بالطبيعة أكثر منها بالعقل، والنظم أدل على الطبيعة لأنه من حيز التركيب، أما النثر فأدل على العقل لأنه من حيز الوحدة. على أن أبا سليمان يبين لنا أن المعوّل عليه ليس النظم أو النثر وإنما ما استطاع منهما استخدام اللغة استخداماً جمالياً صحيحاً خالياً من العيوب، فالعقل يطلب المعنى أولاً من العمل الأدبي، ولكن ذلك لا يعني أنه لا يهتم بجمال الشكل مطلقاً وإلا لم يكن هناك نثر ونظم، وقد مرّ بنا في حديثنا عن الشكل والمضمون أن الإفهام إفهامان: رديءٌ وجيدٌ، وأن هناك نوعاً ثالثاً يزيد على الجيد بالبلاغة ويقصد بهذا النوع ليس فقط الإفهام وإنما الإطراب بعد الإفهام، يقول أبو سليمان: "والدَّليلُ على أنَّ المعنى مطلوبُ النَّفْسِ دون اللفظ الموشّح بالوزن المحمول على الضرورة، أن المعنى متى صُودِف بالسّنِح والخاطِر وتوخي الحكم و لم يُبَل* بما يفوته من اللفظ الذي هو كاللباس والمعرض والإناء والظرف. لكن العقل مع هذا قد يتخيّر لفظاً بعد

---

[١] (المقابسات)، مقابسة/٦٥(ص/٢٧١).

* أصلها لم يبال وحذفت الألف. انظر القاموس ولسان العرب.

لفظ ويعشقُ صورةً دون صورة، ويأنسُ بوزنٍ دون وزنٍ، ولهذا يُشْتَقُّ الكلامُ بين ضروب النثر وأصناف النظم. وليس هذا للطبيعة، بل الذي يستند إليها من الكلام ما كان حلواً في السَّمْع، خفيفاً على القلب، وبين الحقِّ صلة، وبين الصواب وبينه أصرة، وحكمها مخطوط بإملاء النفس كما أن قبول النفس راجع إلى تصويب العقل"[1]، ويضيف إلى ذلك قائلاً: "ومع هذا ففي النثر ظلٌّ من النظمِ، ولولا ذَلِك ما خفَّ ولا حلا ولا طلب، وفي النظمِ ظلٌّ من النثر، ولولا ذلك ما تميَّزت ولا عذبَت مواردُه ومصادرُه، ولا اختلفت بُحورُه طرائِقُه، ولا ائتلفت وصائِلُهُ وعلائِقُه"[2].

إن التوحيدي في جمعه آراء أساتذته قد أبرز لنا فهماً جمالياً واضحاً للعلاقة بين النظم والنثر يقترب كثيراً من فهم مالارميه الذي رأيناه من قبل، فالنظم والنثر نوعان من أنواع الكلام وأداتان من أدوات إيصال المعنى، والفرق بينهما إنما يكمن في الناحية الشكلية من حيث أن النظم يزيد على النثر بالوزن والإيقاع، على أن أحدهما لا يرجح على الآخر ولا يقدم عليه فلكل حسناته ومثالبه وإنما المعوّل فيهما على استخدام اللغة استخداماً جمالياً خالياً من العيوب والأخطاء، فما استطاع منهما توظيف اللغة لأداء المعنى الصحيح توظيفاً جمالياً أعتبر فناً وأُخذ به، وما لم يستطع ذلك أسقط ولم يعتبر كذلك سواء أكان نظماً أم نثراً. يقول التوحيدي: "والشّعْرُ كلامٌ وإنْ كان من قبيل النظم كما أن الخُطبةَ كلام، وإن كان من قبيل النَّثرِ، والانتثار والانتظام صورتان للكلام في

---

(1) المصدر السابق/٦٠(ص/٢٣٩).

(2) المصدر السابق.

السَّمع، كما أن الحقَّ والباطِلَ صورتان للمعنى وكذلك المثل في السمع، وليس الصوابُ مقصوراً على النثر دون النظم، ولا الحق مقبولاً بالنظم دون النثر، وما رأينا أحداً أغضى على باطل النظم واعترض على حق النثر، لأن النثرَ لا ينتقصُ من الحقِّ شيئاً"[١]، ويضيف قائلاً: "وفي الجملة أحسنُ الكلام ما رَقَّ لَفْظُه ولطُفَ معناهُ وتلألأ رَوْنَقُه، وقامت صُورتُه بين نظمٍ نثرٌ ونثرٍ كأنَّه نظم، يُطْمِعُ مشهودُه بالسَّمع، ويَمْتَنع مقصودُه على الطَّبْع، حتى إذاً رامَه مُرِيْغٌ حلَّق وإذا حَلَّقَ أَسَفَّ، أعني يَبْعُد على المُحاوِل بعُنف ويَقْرُب من المُتناوِل بلُطف"[٢].

بعد ذلك يعرض التوحيدي آراء معاصريه في قضية النثر والنظم وهي كلها آراء تقدم واحداً على الآخر وترجحه ترجيحاً أولياً سطحياً لا يعتمد على النظرة العميقة المحللة، وإنما على أمور تخرج عن طبيعتهما، وإن لم تخل تلك الآراء أحياناً من بعض النظرات العميقة، فأبو عابد الكرخي يُقدِّم النثر على النظم لأن "النثرَ أصلُ الكلام، والنَّظمُ فَرْعُه، والأصل أَشرفُ من الفَرْع، والفَرْع أنْقَصُ من الأصل، لكنْ لكلٍّ واحدٍ منهما زائناتٌ وشائناتٌ، فأما زائناتُ النَّثْر فهي ظاهرَةٌ، لأنَّ جميعَ النَّاسِ في أوَّلِ كلامِهم يَقصِدون النَّثْرَ، وإنَّما يتعرضون للنَّظْمِ في الثاني بداعيةٍ عارضة، وسببٍ باعثٍ، وأمرٍ مُعَيَّن. قال: ومن شَرَفه أيضاً أنَّ الكُتبَ القديمةَ والحديثةَ النَّازلةَ من السَّماء على أَلسِنَة الرُّسُل بالتَّأييد الإلهي مع اختلاف اللّغات كلِّها منثورةٌ مَبسوطة، مُتَباينةُ الأوزان، متباعِدَةُ الأبنية، مختلفةُ التصاريف، لا تنقاد للوَزْن، ولا تدْخُل في الأعاريض، هذا أمرٌ لا يجوز أن

---

[١] (مثالب الوزيرين)، (ص/٦).

[٢] (الإمتاع)، (٢/١٤٥).

يُقابلَه ما يَدْحَضُه، أو يُعْتَرضَ عليه بما يُحْرِضُه[١]. قال: ومن شَرَفِه أيضاً أن الوَحْدَة فيه أَظْهَر وأَثَرها فيه أَشهَر، والتكلفَ منه أَبْعَد، وهو إلى الصَّفاء أقرَب، ولا توجَد الوَحْدَة غالبةً على شيء إلاّ كان ذلك دليلاً على حُسْنِ ذلك الشيء ونَقائِه وبَهائِه"[٢].

على أن أبا عابد الكرخي يرى أن لأنصار النظم حجة قوية ولكنه يردها عليهم بقوله: "فإنْ قيل: إنَّ النَّظْمَ قد سَبَقَ العَروضَ بالذَّوْق، والذَّوْق طباعي، قيل في الجواب: الذَّوْق وإنْ كان طباعيًّا فإنَّه مَخْدومُ الفِكْر، والفِكْرُ مِفْتاح الصَّنائع البَشَريَّة، كما أنَّ الإلهام مستخدِم للفِكْر، والإلهام مِفْتاح الأمور الإلهيّة. قال: ومن شَرَف النَّثر أيضاً أنَّه مُبَرَّأٌ مِنَ التكلُّف مُنَزَّهٌ عن الضَّرورة، غنِيٌّ عن الاعتِذارِ والافتِقار، والتقديمِ والتأخير، والحذَفِ والتكرير، وما هو أكثرُ من هذا مما هو مدوَّن في كُتب القوافي والعَروض لأربابها الذين اسْتَنْفَدوا غايتَهم فيها"[٣].

وينقل التوحيدي عن الخالع قوله: "للشُّعراء حَلْبة، وليس للبلغاء حَلْبة، واذا تَتَبَّعْتَ جوائز الشُعَراءِ التي وصَلَتْ إليهم من الخُلفاءِ وولاةِ العهودِ والأمراءِ والولاةِ في مقاماتهم المؤرَّخة، ومَجالِسِهم الفاخرة، وأنديِتِهم المشهورة، وجَدْتَها خارِجَةً عن الحَصْر بعيدةً من الإحصاء، وإذا تَتبعَّتْ هذه الحالَ لأصحاب النَّثر لم

---

(١) يحرضه، يفسده.

(٢) (الإمتاع)، (١٣٢/٢).

(٣) المصدر السابق، (١٣٤/٢).

تجد شيئا من ذلك، والناس يقولون: ما أكمل هذا البليغ لو قرض الشعر! ولا يقولون: ما أشعر هذا الشاعر لو قدر على النثر! وهذا لغنى الناظم عن الناثر، وفقر الناثر إلى الناظم"[1].

ويبدو أن لفظ النثر في بعض تلك النصوص يخلط بين النثر الفني نوعا أدبيا وبين النثر العادي لغة الحديث اليومي إذ من الواضح أن النظم نوعا أدبيا يسبق النثر نوعا أدبيا، فالنظم لغة المشاعر والعواطف والانفعالات وهي أسبق في الظهور عند الإنسان. من لغة العقل التي يمثلها النثر، فالنثر لم يزدهر في تاريخ الإنسانية إلا في فترات النضج العقلي عند الإنسان ولعل الذين قدموا النثر من معاصري التوحيدي إنما كانوا يتأثرون بنظرية الجاحظ في تفسير الإعجاز القرآني وفي الدفاع عن القرآن لأنه منثور، كما أنهم يتأثرون في الوقت نفسه بالتفكير الفلسفي العقلي الذي يقدم لغة العقل على لغة العاطفة والحس.

٥ ـ البديهة والروية وأثر الصناعة في العمل الأدبي

من القضايا الهامة التي أثارت اهتمام التوحيدي الطبع والصناعة، وقد رأينا من قبل موقفه من الإلهام والعمل في الفن عامة، ورأينا أن التوحيدي يقسم الكلام على ثلاثة أنواع من العمل الفني: نوع يصدر عن البديهة، وثان يصدر عن الروية، وثالث يصدر عن الإثنين معا، وهو يقدم النوع الثالث على الأول والثاني، ذلك أنه إذا كان الأول أصفى وكان الثاني أشفى فإن الثالث أوفى وأجمل لأنه يجمع صفات الإثنين إلى صفاته[2].

---

[1] المصدر السابق، (٢/ ١٣٦).

[2] المصدر السابق، (٢/ ١٣٢).

فالعمل الأدبي الصادر عن المعرفة والموهبة أكمل وأجمل من الذي يصدر عن طرف واحد منهما. أما العمل الأدبي الصادر عن الصناعة فقط فغالباً ما يكون من غير قيمة فنية كبيرة. إن الصناعة في رأي التوحيدي لا تُمكّن صاحبها من أن يكون فناناً مبدعاً، ولا تعطيه القدرة على إبداع العمل الأدبي الجميل، ولو كانت الصناعة في الأدب تُمَكِّنُ صاحبَها من الإبداع الأدبي الفني من غير أن يكون متمتعاً بالموهبة الفنية لأصبح كلٌّ نقاد الأدب ومعلميه أدباء مبدعين من الدرجة الأولى، لما يتمتعون به من خبرة نظرية ومعرفة بالشروط الجمالية الواجب توفرها في الفن الأدبي ليصبح فناً جميلاً، ولأصبحت الموهبة الفنِّية غير ذات قيمة. ولكن الواقع يؤكد أنَّ الصناعة لا تكفي لإبداع العمل الأدبي الجميل، فالعروضي مثلاً قد يكون رديءَ الشعر غالباً إذا لم يكن متمتعاً بالموهبة الفنِّية، مع أن العروض ميزان الشعر، وبه يعرف صحيح وزنه من فاسده، أما المطبوع ذو الموهبة الفنية فعلى العكس يستطيع إبداع الشعر الجميل على الرغم من أنه قد يجهل أصول العروض..

هذا مايتساءل عنه التوحيدي مثيراً قضية الصناعة والطبع أو العلم والموهبة، يقول: "لَمَ صارَ العروضي رديءَ الشِّعر، قليلَ الماء، والمطبوع على خلافه؟ ألم تُبْنَ العروض على الطبع؟ أليست هي ميزان الطَّبع؟ فما بالها تخون؟ قد رأينا بعض من يتذوق وله طبع يخطئ ويخرج من وزن إلى وزن، وما رأينا عروضياً له ذلك. فلِمَ كان هذا ـ مع هذا الفضل ـ أنقص ممن هو أفضل

منه؟"[١]، ويردُّ مِسْكَويه على ذلك التساؤل رداً مُطوّلاً خلاصته أن العروض صناعة "وليس يجري صاحب الصناعة وإنْ كان ماهراً في صناعته مجرى الطبع الجيد الفائق"[٢]، فصاحب الصناعة وإنْ كان مالكاً لصناعته ماهراً فيها فإنه لا يستطيع مجاراة صاحب الموهبة الفنية، لذا يأتي شعر العروضي رديئاً في الغالب.

ويتنبه التوحيدي على أن الصناعة قد تعيق صاحبها، وإنْ كان يمتلك الموهبة الفنية، بما تضعه أمامه من عراقيل وعوائق وتتجسد في الشروط والقوانين الجمالية التي يجب أن تتحقق في العمل الأدبي ليكون جميلاً، مما يؤدي إلى انشغاله بتلك الشروط، وهذا الانشغال يؤدي إلى شَلَل آلية الإبداع وتَعَطُّل عمل اللاشعور الذي يتدخل في الإبداع الفني، فقد نقل التوحيدي عن المفضل الضبي أنه سُئِل:" لِمَ لا تقولُ الشِّعرَ وأنت من العُلماءِ به؟ قال: عِلْمي به يمنعُني منه"[٣]، ففي هذا الرد إشارة إلى تعطل الملكة الإبداعية عندما تُشْغَل بالشروط التي يضعها العلم النظري للعمل الأدبي الفني. وهذه الحقيقة نراها عند كثيرين في العصور كلها، وخاصة عند بعض أصحاب النظريات النقدية الذين يحاولون الدفاع عن نظرياتهم الفنية بصنع نماذج أدبية تجسد نظرياتهم وتوضحها، فتأتي تلك النماذج خالية من الروح والجمال، وإن كان ذلك لا ينفي أثر العلم في تطوير وإغناء الموهبة الفنية عند الأدباء.

ويتحدث التوحيدي عن الرَّوِيّة والبديهة في العمل الأدبي فيتساءل عن السبب في أن إبداع القلم أجمل من إبداع اللسان مع أن القلم واللسان أداتان

[١] (الهوامل والشوامل)، مسالة/ ١٢٤/ (ص/ ٢٨٢).

[٢] المصدر السابق، (ص/ ٢٨٤).

[٣] (البصائر والذخائر)، (٢/ ١٩٩).

للتعبير، وهما إنما يستقيان من مصدر واحد. يقول التوحيدي موجهاً تساؤله إلى معاصره مِسْكَويه:" لِمَ صارت بلاغةُ اللسانِ أعسرَ من بلاغةِ القلمِ، وما القلمُ واللسانُ إلا آلتان، وما مستقاهما إلا واحد، فلِمَ نرى عشرةً يكتبون ويجيدون ويبلغون، وثلاثة منهم إذا نطقوا لايُجيدون ولا يَبْلغون؟ والذي يدلُّكَ على قِلَّة بلاغة اللسان، إكبار الناس البليغ باللسان أكثر من إكبارهم البليغ بالقلم"[1].

فالتوحيدي يستدل من خلال مراقبته لأدباء عصره ــ وربما من تجربته الشخصية ــ أن العمل الأدبي الذي يبدعه صاحبه كتابة أجمل وأكمل من العمل الذي يضطر صاحبه إلى ارتجاله وإلقائه على الناس، ويرى أن الناس يُكبِرون صاحب اللسان البليغ أكثر من إكبارهم صاحب القلم البليغ، ويتخذ هذا دليلاً على ندرة صاحب اللسان البليغ وتقدمه على سواه، ولكنه يتساءل عن السبب في ذلك. ويجيب مسكويه مقرراً أن السبب في كون بلاغة اللسان أعسر من بلاغة القلم هو" أنَّ البلاغةَ التي تكونُ بالقلمِ تكونُ مع رَوِيَّة وفكرة، وزمان مُتَّسِع للانتقاد والتخيّر والضرب، والإلحاق، وإجالة الرَوِيّة لإبدالِ الكلمة بالكلمةِ. ومن تَبَادَه بالكلامِ حتى لم يكن لفظه، ومعناه متوافيين، عَرَض له التَّتعتُع والتَّلجْلُج وتَمَضُّع الكلام، وهذا هو العِيّ المكروه المستعاذ منه.

فأما البليغ فهو حاضر الذهن سريع حركة اللسان بالألفاظ التي لا يقتصر منها أن يبلغ مافي نفسه من المعنى حتى تتفرغ له قطعة من ذلك الزمان السريع إلى توشيح عبارته، وترتيبها باختيار الأعذب فالأعذب، وطلب المشاكلة

(1) (الهوامل والشوامل)، مسألة/ ١٢٦ (ص/ ٢٨٥).

والموازنة، والسَّجْع، وكثير مما يحتاج في مثلــه إلى الزَّمــان الكثــير، والفكــر الطويل"[١].

ويبدو أن في ذلك نصيحة من التوحيدي إلى الكُتَّاب بــالتروي في أثنــاء إبداع العمل الأدبي، وإطلاق البديهة لتعمل كيفما شاءت إذ لابد للأديب مــن مراقبة عمله وتصحيحه وتقويمه وتبدو هذه الدعوة بشكل صريح عندما يوجــه التوحيدي حديثه إلى الأديب قائلاً: "ومن يَرِدُ عليه كتابُك فليسَ يعلمُ أسـرعتَ فيه أم أبطأتَ، وإنما ينظرُ أصبتَ فيه أم أخطأتَ، وأحسنتَ أم أسأتَ، فإبطـاؤك غير إصابتك، كما أن إسراعَك غير مُعْفٍ على غَلَطِكَ"[٢].

وإذا كان التوحيدي قد تنبَّه على أنَّ البلاغة تمتد لتشمل طريقة الإلقــاء والأداء فإنه يتنبَّه أيضاً على ما قد يصيب الإنسان من حصر وتتعتــع ــ إذا أراد الحديث أو الخطبة في حفل ما، لذا فهو يستثير بسؤاله إجابة مسكويه.

يقول التوحيدي: "ما السببُ في أن الخطيبَ على المنبر وبين السّــماطين، وفي يوم المحفل يَعْتَرِيه من الحَصَرِ والتَّتَعْتُعِ والخجلِ في شيءٍ قد حفظَهُ وأتْقَنَــهُ، ووثقَ بِحسنهِ ونقائِه؟ أتُرَاه ماالذي يَستَشْعِر حتى يَضِلَّ ذهنُه، ويَعصِيَه لســانُه، ويتحيَّرَ بالُه، ويُملَّكَ عليه أمرُه؟"[٣]، ويجيب مسكويه موضحاً الحالة النفسية التي قد تنتاب من يتعرض لمثل ذلك الموقف، وأثر هذه الحالة على قدراته الكلاميــة

---

(١) المصدر السابق.

(٢) (الإمتاع)، (١/ ٦٥).

(٣) (الهوامل والشوامل)، مسألة/ ١٤٤ (ص/ ٣١١).

والفكرية، فيقول: "إنَّ انصرافَ النفسِ بالفِكْرِ إلى جهة من الجهات يَعُوقهُ عــن التصرُّف في غيرها من الجهات، ولذلك لا يقدِرُ أحد أن يجمعَ بين الفكــر في مسألة هندسيَّةٍ وأخرى نحويّةٍ.. ومنْ تَعَاطَى ذلك فإنما يقطعُ لكل واحد جــزءاً من الزمان وإنْ قَلَّ. فأمّا أن يكونَ زمانُ هذا هو بعينه زمانُ هذا فــلا. وإنما عرض لنا هذا ــ معاشر الناس ــ لأجل التِباسِنا بالهَيُولى، واســتعمالِ النفــسِ للمادَّة والآلةِ. والأمر في ذلك واضحٌ بَيِّنٌ مُشَاهَدٌ بالضَّرورة.

ولّما كان الفِكرُ يَومَ الحَفْلِ مُنْصَرِفاً إلى ما ينصرف إليه الناسُ من عَيْــب إن وَجَدوا، وتقصيرٍ إن حفِظُوا، اشتَغَلَ الإنسانُ بتخوُّفِ هذه الحالِ، وأخَذَ الحَــذَرَ منها فكان هذا عائِقاً عن الأفعال التي تخصّ هذا المكان. وهذا الاضطرابُ مــن النَّفسِ هو الذي يجعل الآلات مضطربةً حتى تحدثَ فيها حركاتٌ مختلفــةٌ علــى نظام، أعني التَّتَعْتُعَ وما أشْبَهَه، وذلك أنَّ مُسْتَعْمِلَ الآلةِ إذا اضطرب تَبِعَهُ اضطرابُ آلتهِ لا محالة"[1].

إنّ مِسْكَويه يشير في ذلك إلى حقيقة نفسية وهي أن النفس تتبادل التأثير مع الجسد فيؤثر كل منهما في الآخر، وذلك أن توتر الجهاز العصبي أو تشنجه يجمــد لدى الفرد حريته في القدرة على الحركة وعلى التعبير، ومن هنا فإن على المــوء أن يتعلم كيف يسيطر على أعصابه، فلا ينشغل بمن حوله من الناس وبما يتوقعونه مــن زلاته وأخطائه، ولا يلتفت إلاّ إلى غايته وهدفه، وعندها سيجد نفسه منطلقاً دون تلجلج ولا اضطراب

---

(1) المصدر السابق.

٦ ـ البلاغة وجمالية الفن الأدبي

مفهوم البلاغة والشروط الجمالية للفن الأدبي آخر القضايا الجمالية التي يتناولها التوحيدي بالبحث في مجال كلامه على الصورة السمعية. ولعل أهمية دراسة التوحيدي لتلك القضية إنما تنبع من أن عصره كان يمثل قمة الحضارة العربية الإسلامية بما في ذلك الأدب الذي كان في قمة نضجه إلى جانب الدراسات البلاغية والنقدية التي وصلنا عدد منها يصور لنا القضايا التي كانت تشغل النقاد في ذلك العصر، وترسم لنا الخلافات التي كانت تنشأ بين هؤلاء حول بعض تلك القضايا.

وقبل أن يتعرض التوحيدي للبلاغة فيعرفها ويبين حدودها وأنواعها يشير إشارة صريحة إلى صعوبة العمل الأدبي وامتناعه، وعدم استجابته لكل إنسان، فما كل إنسان يستطيع أن يكون أديبا بليغا، بل إن الذين يعرفون بذلك قد يشق عليهم الأدب أحيانا، وهو إذ يسهل عليهم مرة فإنه يصعب مرارا. وهذا في رأيه يعود إلى طبيعة الفن الأدبي الصعبة، وتركيبته المتعددة الأطراف. وذلك أن العمل الأدبي يتألف من شكل ومضمون، أو من معنى وأداة للتعبير عن هذا المعنى وتجسيده ونقله على أفضل حال، والمضمون إنما يعتمد على العقل الإنساني السريع الانتقال من حال إلى حال، مع اختلافه من حيث الكم والكيف من إنسان إلى آخر، كما أنه يعتمد في جانب من جوانبه على الخيال الإنساني الذي يتدخل في صياغة الواقع في ضوء رؤية الفنان له، ويلونه بلون شخصيته وبحسب مثل جمالية معينة، يعيشها الأديب. وبعد ذلك فالمضمون يحتاج إلى أداة ومادة

تبرزه بشكل مجسد يستطيع الآخرون الإحساس به واستيعابه ومعاناته، وهذه الأداة إنما تتكون من الكلام الملفوظ أو المكتوب وفي الحالتين فإن الكلام يعتمد على صياغة الألفاظ في عبارات بعد اختيار هذه الألفاظ لتناسب الواقع المُعبَّر عنه، وهذه الصياغة تتأثر أيضاً بموهبة الأديب الفنية وقدرته اللغوية وجهده المبذول في الممارسة والتعلم. إذ إن الموهبة وحدها لا تستطيع خلق فنان مبدع، ولا بد إلى جانبها من العلم والممارسة المستمرة.

إنَّ تداخل كل هذه العناصر في خلق العمل الأدبي يجعل منه عملية صعبة لا يسهل قيادها لكل إنسان، فالكلام: "صَلِفٌ تيّاه لا يستجيبُ لكلِّ إنسان، ولا يصحب كلَّ لسان؛ وخطرُه كثير، ومتعاطيه مغرور، وله أَرَنٌ [(١)] كَأَرَنِ المُهْرِ وإباءٌ كإباء الحرون، وزهوٌ كزهو المَلِك، وخَفْقٌ كَخَفْقِ البرق؛ وهو يَتَسهَّل مرّة ويتعسّر مراراً، ويَذِلُّ طوراً ويَعزُّ أطواراً؛ ومادّته من العقل، والعقلُ سريعُ الحُؤُول[(٢)] خفيُّ الخداع، وطريقُه على الوهم والوهم شديد السَّيَلان، ومجراه على اللسان واللّسان كثيرُ الطّغيان؛ وهو مركّب من اللّفظ اللّغويّ والصَّوْغ الطّباعيّ، والتأليفِ الصّناعيّ، والاستعمالِ الاصطلاحيّ، ومُسْتملاه من الحجا، ودَرْيُه، ونَسْجُه بالرّقّة والحجا في غاية النشاط[(٣)]". فالتوحيدي يُبيِّن صعوبة العمل الأدبي الجميل موضحاً أسباب تلك الصعوبة من خلال عرض عناصر العمل الأدبي من شكل مضمون وخيال، ولذا فإنه يطالب الأديب بأن لا يكون

(١) الأَرَنُ: النشاط، انظر القاموس.

(٢) الحُؤُول: التَّحول. انظر القاموس.

(٣) (الإمتاع)، (١/٩).

مغروراً كثير الثقة بنفسه وبإنتاجه الفني لأنه إذا فعل ذلك تقاعس عن طلب الزيادة في الكمال، وأدى ذلك إلى نقصه، فالأديب الذي لا يرضى رضىً مطلقاً عن فنه يبقى في حالة من السعي الدائب نحو الأفضل، وهو دائماً ينظر إلى ما في فنه من نقص فيسعى إلى تجاوزه، ولا بأس عليه في ذلك من أن ينظر في فنون غيره من الأدباء المشهود لهم بالتقدم والإبداع، فيحاول الاستفادة منها، ولا باس أيضاً في فنون من هم دونه من الأدباء إذا وجد عندهم ما يمكن أن يزيد خبرته، ويرقي فنه، فالإنسان مهما بلغ شأنه سواء في الفن أم في العلم يحتاج باستمرار إلى المزيد من الثقافة والخبرة ليظل محافظاً على قدرته، وليتابع تقدمه للوصول إلى مستوى فني أرفع.

يقول التوحيدي نقلاً عن أحمد بن محمد: "وليس شيء أنفع للمنشيء من سوءِ الظنّ بنفسه، والرجوعِ إلى غيره وإن كان من دونه في الدرجة، وليس في الدنيا محسوب[1] إلا وهو محتاج إلى تثقيف، والمستعين أجزَمُ من المستبدّ، ومن تفرَّد لم يكمل، ومن شاور لم ينقص، وقد يستعجم المعنى كما يستعجم اللفظ، ويَشْرُدُ اللفظ كما يَندُّ المعنى، وينتثر النظم كما ينتظم النثر"[2]، فالثقافة ضرورية والازدياد منها لابد منه للأديب، ولا عيب في الاستفادة من تجارب الآخرين".

ولكن ما الثقافة وكيف يكون الأديب مثقفاً ؟ في رأي التوحيدي أنّ الثقافة أنْ يجمع الأديب" أصولاً من الفقه، مخلوطة بفروعها، وآيات من القرآن

---

[1] محسوب: أي معدود في الناس.

[2] (الإمتاع): (١/٦٥).

مضمومة إلى سعته فيها، وأخبارا كثيرة مختلفة في فنون شتى لتكون عدة عند الحاجة إليها، مع الأمثال السائرة، والأبيات النادرة؛ والفقر البديعة؛ والتجارب المعهودة، والمجالس المشهودة، مع خط كثير مسبوك، ولفظ كوشي محوك؛ ولهذا عز الكامل في هذه الصناعة"[١]، إنها ثقافة شاملة تضم الدين والمجتمع والأدب والحياة والتاريخ والعلوم وتتعداها إلى الخط الجميل، ولذا عز وجود الأديب الكامل والفنان المبدع.

على أن الثقافة تفيد الفنان في طرف من أطراف العمل الفني وهو المضمون، أما ما يتعلق بالشكل فإن الأديب البليغ في رأي التوحيدي يحتاج إلى "تجنب العويص، والطرق المستوعرة، والألفاظ المستكرهة، وتلزيق المتكلفين، وتعليق أصحاب الأهواء والمتكلمين[٢]".

وهذا يعني أن على الأديب ألا يكتفي بالثقافة التي تغني فكره، وتوسع دائرة تجاربه، وتفيده في مضمون فنه، وإنما عليه أيضا أن يهتم بجمال أداته اللغوية فيتجنب في كتابته الكلمات الممجوجة الثقيلة على السمع، ويبتعد عن التكلف، ويهرب من أسلوب أصحاب الآراء والمتكلمين الذين يتخذون من العمل الفني منبرا للوعظ والإرشاد أو لشرح عقائدهم ومذاهبهم، وذلك لأن العمل الأدبي ليس بمعنى وحسب أو شكلا وحسب بل هو كما رأينا من قبل يتكون من المضمون والشكل معا ولا يمكن التفريق بينهما. فالتوحيدي يحرص

[١] المصدر السابق، (١/٩٩-١٠٠).

[٢] (البصائر والذخائر)، (٣/٦٧٥).

على أن يكون الأديب مهتماً بأدبه وفنه، لا يفتأ يسعى نحو الأفضل وإن كلّفه ذلك جهداً كبيراً من سعي إلى الجمال في الفن الأدبي وذلك بعدم الخضوع لسحر اللفظ على حساب المعنى، وبالتوفيق بين الشكل والمضون توفيقاً متكاملاً يؤدي ما يُراد من غاية لذّيّة وأخلاقية.

يقول التوحيدي موصياً الأديب بالعناية بأسلوبه والدربة على الكتابة: "فمن أوائل تلك العناية جمع بَدَدِ الكلام، ثم الصبر على دراسة محاسنه، ثم الرياضة بتأليف ما شاكل كثيراً منه أو وقع قريباً إليه. وتتريل ذلك على شرح الحال: ألا يقتصر على معرفة التأليف دون معرفة حسن التأليف، ثم لا يقف مع اللفظ وإن كان بارعاً رشيقاً حتى يفلي[1] المعنى فلياً.

ويتصفح المغزى تصفحاً، ويقضي من حقه ما يلزم في حكم العقل ليبرأ من عارض سقم، ويسلم من ظاهر استحالة، ويتعمد حقيقته أولاً ثم يوشّيه ثانياً، ليترقرق عليه ماء الصدق، ويبدو منه لالأء الحقيقة[2]".

وإلى جانب ذلك فإنّ الأديب كما يرى التوحيدي محتاج إلى معرفة اللغة وقواعدها ونحوها وصرفها، لذا عليه دراستها والوقوف على زواياها ونواحيها، ليصبح أقدر على تصريف الكلام وإظهار المعاني فمن "تكاملَ حَظُّه من اللغة وتوفر نصيبُه من النحو كان بالكلامِ أمهر، وعلى تصريفِ المعاني أقدر[3]".

(1) فلى يفلي الأمر فَلْيًا: تأمل وجوهه ونظر فيها.القاموس

(2) (البصائر والذخائر)، (٣/٤٢١).

(3) (رسالة في العلوم)، (ص/٢٠٤).

وبعد أن يبين التوحيدي صعوبة الأدب وعدم استجابته لكل من أراده، ويوضح الشروط التي يجب أن تتوفر للأديب ليصبح أديبا فنانا يعود إلى البلاغة ليعرفها موضحا من خلال ذلك الشروط الواجب توفرها في العمل الأدبي ليصبح فنا جميلا يستطيع أن يؤثر في المتلقين أفضل تأثير فلا يقتصر أثره على الإفهام وإنما يتعداه إلى الإطراب، ولذا نجد التوحيدي يعترض على قول إبراهيم الإمام في تعريفه البلاغة: "يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع[1]"، ففي رأي التوحيدي أن البلاغة لا تتحقق بتحقيق الفهم فقط، لأن الفهم قد يتم من غير أن تتحقق البلاغة، وكون الفهم قد تم بين الناطق والسامع لا يعني أن البلاغة متحققة، كما أن البلاغة وتعريفها واكتشاف وجودها في العمل الفني لا يتوقف على أي سامع كان، فقد يكون القول بليغا ولكنه لا يحقق الفهم عند بعض السامعين لعدم قدرتهم على الاستيعاب والإحساس بالجمال، وذلك يعود لأسباب عديدة كقصور فهمهم وسوء طبعهم واختلاف أحوالهم.

ولذا يجب ألا يلام البليغ لأن السامع لم يفهم، وألا يلام السامع إذا كان الناطق لا يفهم، وعلى ذلك "ليس ينبغي أن يكتفى بالإفهام كيف كان وعلى أي وجه وقع، فإن الدينار قد يكون رديء ذهب، وقد يكون رديء طبع، وقد يكون فاسد السكة، وقد يكون جيد الذهب عجيب الطبع، حسن السكة، فالناقد الذي عليه المدار وإليه العيار يبهرجه مرة برداءة هذا ومرة

---

(١) المصدر السابق، (١/٣٦٢).

برداءة هذا، ويقبله مرة بحسن هذا، ومرة بحسن هذا[١]". فالبلاغة لا يعرفها إلاّ من كان لهم خبرة بها، كالدينار الذي لا يعرف زيفه من صحته إلا الصراف.

ولا يضير البلاغة إذا ما تحققت ألا يفهمها بعض السامعين لأسباب تعود إلى نقص تركيبهم وقصور طبعهم، كما أن البلاغة ضرورية إلى جانب الإفهام، ولا يكفي من العمل الأدبي أن يؤدي ما يراد منه من معنى بل يجب أن يعرض هذا المعنى بشكل جيد ذي شروط جمالية. وبذلك يجعل التوحيدي من البلاغة شرطاً جمالياً أساسياً يجب توفره في العمل الأدبي مميزاً بذلك الفن الحقيقي من الفن الزائف الذي يهدف إلى إفهام الجميع على مختلف مستوياتهم واستعداداتهم الفطرية والشخصية من غير اهتمام بجمالية الشكل، ومعولاً في معرفة الفن الحقيقي على أصحاب الذوق والخبرة الجمالية من النقاد المجيدين.

وقد رأينا من قبل تلك النظرة في تصنيف الناس عن طريق تصنيف أنواع الفهم إلى فهم رديء لسفلة الناس لأن ذلك غايتهم وشبيه برتبتهم في نقصهم، وإلى فهم جيد هو لسائر الناس وسوادهم، وإلى فهم بليغ يزيد على الفهم الجيد "بالوزن والبناء والسجع التفقيه والحلية الرائعة وتَخيُّر اللفظ وإحضار الزينة بالرّقة والجَزالة والحَلاوة والمتانة، وهذا الفن لخاصة الناس لأن القصدَ فيه الإطراب بعد الإفهام، والتوصل إلى غاية مما في قلوب ذوي الفضل بتقويم البيان[٢]".

---

[١] (المقابسات)، مقابسه/٢٢ (ص/١٢١).

[٢] (المقابسات)، مقابسة/٢٢ (ص/١٢١).

فالبلاغة لا تعني بهرجة فارغة وتقصياً لوحشي الكلام وتصنعاً هدفه بلوغ المعنى دون مراعاة أي شيء آخر، وإنما هي المعنى الجيد الموافق للعقل بالإضافة إلى الشكل الملائم الذي لا يكتفي بنقل المعنى على أفضل وجه، بل يعمل على الإطراب بما يقدمه من صور وأوزان وموسيقا تثير العواطف النبيلة، وتحرك الانفعالات الفاضلة مما يؤدي إلى التطهير الذي يذكرنا بأرسطو.

يقول التوحيدي موضحاً رأيه في الرد على تعريف إبراهيم الإمام للبلاغة: "وهذا الحكم من إبراهيم مبتور، لأن الإفهام قد يقعُ من النَّاطِقِ ولا يكون بما أفهم بليغاً، والفهم قد يقع للسامع ممن ليس ببليغ، ولا يكون بليغاً، وليس اشتراكهما في التفاهم بلاغة[1]"، ويضيف قائلاً: "البلاغة أن يصيب الناطق بالطبع الجيد، أو الصناعة المجتلبة، أو بهما، وإن ساء فهم السامع لقصور طباعه، أو بعده عن أسباب الفضيلة، ومن ذا الذي هجا البليغ لأن السامع لم يُفهم، أو هجا السامع لأن النَّاطق لمْ يُفهِم، وإنما البليغ الذي يبلغ القصد بأقرب طرق الإفهام مع حسن الغرض، وليس أقرب طرق الإفهام تقليل الحروف، واختصار المراد وقد يكون هذا، ولكن أقرب الطرق في الإفهام أن تكون الغاية مثالاً للعقل، ثم يكون المعنى مسوقاً إليها، واللفظ منسوقاً عليها، فَهِمَ السامعُ أوْ قَصَّر[2]".

وبذلك يجعل التوحيدي البلاغة فناً صعب المنال يمثل قمة الجمال في الفن الأدبي، ولا يستطيع أي كان أن يحققه على وجهه الأكمل. على أن تحقق البلاغة لا يقرره أي كان، ولابد من خبير، وليس من الضروري أنْ تؤثّر البلاغة

---

[1] (البصائر والذخائر)، (٣٦٢/١).

[2] المصدر السابق، (٣٦٣/١).

في أي كان، بل هي وقف على خاصة الناس من ذوي الطبع الجيد والعقل النابغ والفهم الحسن. وبهذا يحدد التوحيدي رأيه في البلاغة والعمل الأدبي البليغ من خلال علاقة البلاغة بطرفين الأول هو الأديب المرسل والثاني هو المتلقي، وبعد ذلك يتوقف عند الطرف الأول ليقرر كيف يستطيع الأديب أن يحقق البلاغة في فنه الأدبي.

و لّما كانت البلاغة فناً صعبَ المنالِ فقد وجب على طالبها أن يكون محققاً لشرطين: الشرط الأول أن يتمتع بالموهبة الفنية الطبيعية؛ على أن هذا الشرط لا يكفي وحده ليجعل الأديب بليغاً بل لابد معه من شرط آخر هام أيضاً هو العمل الدؤوب، والتعلم المتواصل الذي يعمل على صقل تلك الموهبة وتنميتها، وإذا اختل أحد هذين الشرطين اختل تحقق البلاغة بقدر اختلال أحد الشرطين ونسبة هذا الاختلال إلى اختلال الشرط الثاني.

فالموهبة الطبيعية الفنية قد تُمكّن صاحبها من إنتاج عمل فني، ولكن هذا العمل قد لا يوازي في الجمال عملاً فنياً لأديب آخر لا يتمتع بموهبة طبيعية ولكنه يحرص على الأدب ويعمل باستمرار على تحسين عمله وترقيته، إلاّ أنّ صاحب الموهبة الفنية يكون رائداً ومبدعاً خلاقاً يُتَّخَذ مثالاً من غيره عندما يقرن العمل والتعلم المتواصلين بالموهبة الفنية حيث يعمل كل من الطرفين على صقل الآخر وتنميته. يقول التوحيدي: إنّ على طالب البلاغة أن يكون "مطبوعاً بها، مفطوراً عليها، قد أُعين بشهوة في النَّفْس، وأُدِّب من الدرس فإنه متى اختل في أحد الطرفين، بدا عواره، ولصق به عارُه، والآفة فيها من الدُّخَلاء إليها الذين

يستعملون الألفاظ، ولا يعرفون موقعها، أو يعجبهم الاتساع، ويجهلون مقدَاره، أو يروقهم المجاز، ويتعدون حدودَه، أو يحسن في حكمهم التصريح، ولعل الكناية هناك أتم والإشارة فيه أعم، وهذه الخلال تجدها في قوم عدموا الطبع المنقاد في الأول، وفقدوا المذهب المعتاد في الثاني[(١)]".

فآفة البلاغة إنما كانت من أولئك المتصنعين الذين يجنون على البلاغة فيشوهون صورها ويمسخونها في أذهان الناس بطبعهم السيء وعدم توفر الموهبة الفنية لديهم بالإضافة إلى أنهم لم يدرسوا أساليب المتقدمين من البلغاء فيستفيدوا منها ويعملوا على مجاراتها والصوغ على شاكلتها.

ويبين التوحيدي الشروط التي على الأديب أن يراعيها ليستطيع الوصول إلى تحقيق البلاغة في عمله الأدبي، هذه الشروط التي تضاف إلى الشرطين السابقين تتركز في التناسب والكمال والاعتدال والجمع بين شريف المعنى وحلاوة البيان وجزالة الألفاظ في معرض رقة، واعتدال في السجع بحسب الكفاية فلا يهمل مطلقاً ولا يستكثر منه، ذلك أن "السرَّ كله أن تكونَ ملاطِفاً لطبعِك الجيد ومسترسِلاً في يد العقلِ البرع، ومتعمداً على رقيق الألفاظ، وشريف الأغراض، مع جُزولةٍ في معرض سُهولَة ورقةٍ في حلاوةِ بيان، مع مجانبةِ المُجتلَب وكراهة المُستَكْرَه، وركنه الذي يعول عليه وكنفه الذي يأوي إليه أن يكون السجع في الكلام كالملح في الطعام، فإنه متى ظفر منه بمقدار الرتبة وحسب الكفاية، حلا منظره، وبهر بهاؤه وسطع نورُه، وانتشر ضياؤُه، ومتى زاد

---

(١) (البصائر والذخائر)، (١/٣٦٤).

على المقدار ضارع كلام النَّسَأة[١] والكهنة من العرب أو كلام المستعربين من العجم[٢]".

ويتابع التوحيدي موضحاً أن المعول عليه إنما يكون في اشتراك الموهبة والعلم في إبداع العمل الأدبي البليغ ومؤكداً على الاعتدال في السجع وعلى مراعاة مقتضى الحال للسجع أو عدم اقتضائه فيقول: "وسأقتص لك فنون البلاغة اقتصاصاً مُجْملا، تقفُ به على تفصِيلها: اعلم أن الفن الأول منه هو الكلام الذي يسنح به وليس يخلو هذا المطبوع من صناعة، والفن الثاني هو الذي يطلب بالصناعة، وليس يخلو هذا المصنوع أيضاً من طبع، والفن الثالث هو المُسلسل الذي يبتدر في أثناء المذهبين ...

ومهما أتيت في هذا الشأن فلا تلهجَنَّ بالسجع، فإنه بعيد المرام إذا طلب الواقع موقعه، والنازل مكانه، ولا تهجرنّه أيضاً كله فإنك تعدم شطر الحسن، والذي يجب أن تعهد في ذلك هو مقدار يجري مجرى الطّراز من الثوب، والعلم من المطرف، والخال من الوجه، والعين من الإنسان والسواد من الحدقة،

---

(١) في اللسان: ناسيء وقوم نسأة وذلك أن العرب كانوا إذا صدروا عن منى يقوم منهم رجل من كنانة فيقول: أنا الذي لا أعاب ولا أجاب، ولا يُرد لي قضاء فيقولون: صدقت انسئنا شهراً أي أخِّرعنّا حرمة المحرم واجعلها في صفر وأحلّ المحرم لأنهم كانوا يكرهون أن يتوالى عليهم ثلاثة أشهر حُرم لا يُغيرون فيها، لأن معاشهم كان من الغارة فيحل لهم المحرم، فذلك الإنساء. ومن أمثلة كلام النَّسَأة: "من سره النَّساء ولا نَسَاء، فليخفف الرداء، وليباكر الغداء وليقل غشيان النساء".

(٢) (البصائر والذخائر) (١/٣٦٥).

والإشارة من الحركة، وقد علمت أنه متى كثرت الخيلان في الوجه، وغمرته كان ترادف أجزاء السواد ذاهباً ببهجةِ تمامِ الحُسْن. وقد يسلس السجع في مكان دون مكان [١]".

ويضيف التوحيدي مقدماً الطبع على التكلف غير مرجح الشكل على المضمون أو المضمون على الشكل: "والاسترسال أدل على الطبع، والطبع أعفا، والتكلف مكروه، والمتكلف مُعَنّى، والناس بين عاشق للمعاني وتابع لها، فالألفاظ تواتيه عفواً، وكِلَفٌ بالألفاظ، والمعاني تعصيه أبداً، فأما من جمع بين هذه وهذه وكان قيّماً بمنثورها ومنظومها، عارفاً باختلاف مواقع تأليفها فإنه الحاوي قصب الرهان، والمعدود في أفاضل الزمان، فاقصد ـ أيدك الله تعالى ـ أن تكون كالصائغ الذي يصيب التبر فيسكبه، ثم يصوغه، ثم يزينه ثم ينقشه، ثم يسوقه، ثم يعرضه"[٢]، وهذا يؤكد ما رأيناه من قبل من موقف التوحيدي من اللفظ والمعنى، فهو لا يقدم أحدهما على الآخر بل يأخذ بالإثنين ولا يفرق بينهما، فالأديب كالصائغ الذي يجد الذهب الخام فيخلصه من شوائبه، ويصوغه على الصورة الفنية التي يستقيها من خياله، مستعيناً بموهبته، وكذلك الأديب الذي يجد المعنى الصادق النبيل فيصوغه على الشكل الفني الذي يراه، وتسعفه به موهبته وخبرته الفنية، ويحول الواقع إلى عمل فني من خلال رؤيته الخاصة لهذا الواقع.

---

[١] المصدر السابق.

[٢] المصدر السابق، (١/٣٦٦).

من هنا فإن التوحيدي يؤكد على أهمية المضمون الفني الصادق النبيل ولا يفصل بين الغاية الأخلاقية والغاية الجمالية للأدب، فإن البلاغة في رأيه ليست وقفاً على جمال الشكل بل أيضاً على صدق المعنى وصحته كما رأينا في حديثنا عن الصدق الفني. فقد توجه التوحيدي إلى أبي سليمان المنطقي بسؤال عن البلاغة ما هي؟ يقول التوحيدي: "سألت أبا سليمان عن البلاغة ما هي ؟.. وقلت: أحببت أن أعرف قولاً على نهج هذه الطائفة لأن لهم كتاب الخطابة في عرض كتب الفيلسوف، وقد بحثوا عن مراتبِ اللّفظِ والمعنى، وطبائع الكلمة والكلمة، موصلة ومفصلة وجوابهم أحق ما اعتمد. فقال: هي الصدق في المعاني، مع اختلاف الأسماء والأفعال والحروف، وإصابة اللّغة، وتحري الملاءمة والمشاكلة، برفض الاستكراه ومجانبة التعسف، فقال له أبو زكريا الصَّيْمَري: قد يكذب البليغُ ولا يكون بكذِبه خارجاً من بلاغته. فقال: ذلك الكذب وقد أُلبس ثوب الصدق، وأُعير عليه حلية الحق.

فالصدق حاكم وإنما يرجع معناه إلى الكذب الذي هو مُخالف لصورةِ العقل، الناظم للحقائق المهذب للأغراض المقرّب للبعيد، المحضر للقريب[١]".

ويتبنى التوحيدي هذا الموقف الأخلاقي من البلاغة بل هو أكثر وضوحاً، وأكثر تركيزاً عندما يقول: "البلاغة هي الجِدّ وهي الجامعة لثمرات العقل، لأنّها تُحِقُّ الحقَّ وتُبطِلُ الباطل على ما يجب أن يكون الأمر عليه؛ ثم تحقيق الباطل وإبطال الحقّ لأغراض تختلف، وأغراض تأتلف، وأمورٍ لا تخلوا أحوال هذه

---

[١] (المقابسات)، مقابسة/٨٨ (ص/٣٢٧).

الدنيا منها من خير وشرّ وإباء وإذعان، وطاعةٍ وعصيانٍ، وعدلٍ وعدول، وكفر وإيمان"[١]، فالبلاغة نتاج عقلي ووظيفتها إحقاق الحق وتوخي الصدق إلاّ أنّ الصدق هو الصدق الأخلاقي وهذا يتفق مع موقف التوحيدي من العقل والنفس الإنسانية فقد يكون على البلاغة أن تجعل الباطل حقاً والحق باطلاً إذا كان في ذلك خدمة الإنسان وتحقيق خيره وسعادته.

ويؤكد التوحيدي أن البلاغة نتاج عقلي مبيناً ضرورة الإعتماد على العقل والعمل إلى جانب الموهبة الفنية لإبداع البلاغة في قوله: "اعلم أنّ البليغَ مستملٍ بلاغتَه من العقلِ، ومأخذه فيها من التمييز الصحيح"[٢].

ويرى أبو سليمان فيما نقله التوحيدي عنه أن البلاغة أنواع "فمنها بلاغة الشِّعر ومنها بلاغة الخطابة ومنها بلاغة النثر، ومنها بلاغة المَثَل، ومنها بلاغة العقل، ومنها بلاغة البديهةِ، ومنها بلاغَةُ التأويل"[٣]. ويتابع موضحاً كل نوع من هذه الأنواع: "فأمّا بلاغة الشِّعر فأن يكون نَحْوُهُ مقبولاً، والمعنى من كلّ ناحية مكشوفاً، واللفظُ من الغريب بريئاً والكناية لطيفة، والتصريحُ احتجاجاً والمؤاخاة موجودة، والمواءمة ظاهرة. وأمّا بلاغة الخَطابة فأنْ يكون اللّفظ قريباً، والإشارة فيها غالبة، والسَّجْعُ عليها مستولياً والوَهْم في أضعافِها سابحاً، وتكون فِقَرُها قِصاراً، ويكون رِكابُها شَوارِدَ إبل.

---

[١] (الإمتاع)، (١/١٠١).

[٢] المصدر السابق، (١/١٠٠).

[٣] المصدر السابق، (٢/١٤٠).

وأمّا بلاغةُ النثر فأنْ يكون اللّفظ متناولاً، والمعنى مشهوراً والتهذيب مستعَملاً، والتأليفُ سهلاً والمُرادُ سليماً، والرَّونَقُ عالياً، والحواشي رقيقة، والصَّفائح مصقُولة، والأمثلة خفيفة المأخذ، والهوادي متَّصلة والأُعجاز مُفَصَّلة.

وأما بلاغةُ المَثَل فأنْ يكون اللفظ مقتضيًا، والحذْفُ محتَملاً، والصورةُ محفوظة، والمرْمى لطيفاً، والتّلويحُ كافياً، والإشارةُ مُغْنِيَة والعبارة سائرة.

وأما بلاغة العقل فأنْ يكون نصيبُ المَفهوم من الكلامِ أسبق إلى النَّفس من مَسموعه إلى الأذُن، وتكون الفائدةُ من طريق المعنى أبلَغ من تَرْصيع اللّفْظ وتقفيةِ الحروف، وتكونَ البساطَةُ فيه أغلبَ من التركيب، ويكونَ المقصودُ ملحوظاً في عرض السَّنَنِ، والمَرْمَى يُتَلَقَّى بالوَهْم لِحسْن التَّرتِيب.

وأمّا بلاغةُ البديهة فأن يكون انحياش اللفظ للفظ في وزن انحياش المعنى للمعنى، وهناكَ يَقع التَّعجُّبُ للسامع، لأنَّه يهجُم بفهْمِه على مالا يُظنّ أنه يَظفَر به كمن يعثر بمأموله، على غفلِةٍ من تأميله، والبديهةُ قدرةٌ رُوحانيّة في جبِلّةٍ بشريَّة، كما أنَّ الرَّويّة صورةٌ بشريَّة في جبِلّةٍ رُوحانيّة.

وأمّا بلاغة التأويل فهي التي تُحْوِج لغموضها إلى التدبُّر والتَّصفُّح، وهذان يفيدان من المسموع وجوهاً مختلفة كثيرة نافعة، وبهذه البلاغةِ يُتسَعُ في أسرار معاني الدِّين والدُّنيا، وهي التي تأوَّلها العُلماءُ بالاستنباط من كلام اللهِ عزَّ وجلّ وكلام رسولِهِ صلّى الله عليه وسلّم في الحرام والحلال، والْحَظْرِ والإباحةِ والأمرِ والنَّهيِ، وغير ذلك مما يَكثر، وبها تَفاضَلوا، وعليها تَجادلوا، وفيها تَنَافَسوا،

ومنها استَمْلَوْا، وبها اشتغلوا، ولقد فُقدتْ هذه البلاغةُ لفقْد الروح كلّه، وبَطَلَ الاستنباطُ أوّلُه وآخِرُه، وجَوَلان النفس واعتصارُ الفِكر إنما يكونان بهذا النَّمطَ في أعماق هذا الفنّ، وهاهنا تَنْثَال الفوائد، وتكثُرُ العَجائب، وتَتَلاقَحُ الخواطر، وتَتَلاحَق الهِمَم، ومن أجْلِها يُستَعانُ بقُوَى البلاغاتِ المتقدِّمة بالصِّفات المُمَثِّلة، حتّى تكون مُعِينَةً ورافِدَةً في إثارة المعنَى المدفون، وإنارة المُرادِ المَخْزون"[1]. ولا شك في أنّ الشيء يظهر بإظهار ضده، فذكر العيوب الجمالية يبرز المحاسن الجمالية، وهذا ما يفعله التوحيدي حين يسأل أحمد بن محمد عن رأيه في أسلوب ابن عباد، فيجيبه مبيناً ما يجب أن يتجنبه الأديب في أعماله الأدبية: يقول التوحيدي نقلاً عن أحمد بن محمد: "وابن عبّاد بُلِيَ في هذه الصناعة بأشياء كلّها عليه لا له، وخاذلتُه لا ناصِرتُه، ومُسلِمتُه لا مُنْقِذتُه؛ فأوّل ما بُلِيَ به أنّه فقد الطبع وهُوَ العمود؛ والثاني العادة وهي المؤاتية، والثالث الشغف بالجاسي من اللفظ وهو الاختيار الردئ؛ والرابع تتبّع الوحشيّ، وهو الضلال المبين؛ والخامسِ الذّهاب مع اللفظ دون المعنى؛ والسادس استكراه المقصود من المعنى، واللفظ على النّبوةَ؛ والسابع التعاظُل المجهولُ بالاعتراض؛ والثامن إلْف الرسوم الفاسدة من غير تصفّح ولا فحص؛ والتاسع قلة الاتعاظ بما كان — للثقة الواقعة في النفس — من الفائت، والعاشر تنفيق المتاع بالاقتدار في سُوق العِزّ وهذه كلّها سبل الضلالة، وطرق الجهالة"[2] ويضيف قائلاً: "والمدار على اجتلاب الحلاوة المَذوقة بالطبع، واجتناب النّبْوَة الممجوجة بالسمع؛ والقريحةُ الصافية قد

---

[1] المصدر السابق، (١٤١/٢).

[2] (الإمتاع)، (٦٤/١).

تَكْدر، والقريحة الكَدِرة قد تصفو، وشرّ آفات البلاغة الاستكراه، وأنصح نصائحها الرِضا بالعفو. وقال: كان ابن المقفَّع يَقِفُ قلمُه كثيراً؛ فقيل له في ذلك، فقال: إنّ الكلام يزدحم في صدري فيَقِفُ قلمي لأتخيَّره"(١).

ويعود التوحيدي إلى أبي عبيد الكاتب النصراني ليسأله عن رأيه في أسلوب القرآن الكريم فيقول له: "كيف ترى كتابنا، أعني القرآن، وأنت رجل قد أشرفت على غاية هذا الباب، واستوعبتَ جميع ما فيه ؟ قال: ذاك كلام ليس فيه أثرٌ للصنعة ولا علامة للتكلف، وهو كلامٌ منسكب انسكاباً، وجارٍ جرياً، يزيدُ لطفه على الطبع بقدر ما يزيد الطبع على التصنُّع، قليلُه كثير، وكثيره غزير، ومعناه أقوم من لفظه، ولفظه أرشق من وزنه، ووزنه أعدل من نظمه، ونظمه أحلى من نثره، ومجموعه أبهى من مفرَّقه، ومفرَّقه أظرف من مجموعه، وبعضه أغرب من كله، وكله أعجب من بعضه، وهو شيء يستوي فيه تعجب الجاهل وتحيُّر العالم، ويستعلي الذهن، ويستغرق الفهم، ويحجب الرَّويَّة عن الإدراك ويردُّها إلى البديهة في التسليم، وهذا يصح ويبين لمن كان ذا أداة تامة، وعقل ثابت، وعلم غزير، وطبع سَجِيْع(٢)، وبصر بالجوهر صحيح، ومعرفة بالصورة والصورة، وتمييز بين الحال والحال، ورفق فيما تريد البيان عنه، لا تحمله ما لا يطيق، ولا تحتمل له مالا يجب، ويكون في جميع ذلك كالطبيب الحاذق والناصح المشفق"(٣).

(١) المصدر السابق، (١/٦٥).

(٢) السَّجِيع: اللين السهل.

(٣) (مثالب الوزيرين)، (ص/٩٧).

٧ ـ النقد التطبيقي

إن ذوق التوحيدي الرفيع في إدراك الجمال في الفن عامة والأدب خاصة يؤهله ليكون في طليعة النقاد في عصره، وخاصة أنه "قرأ نقد الشعر للناشيء وعيار الشعر لابن طباطبا ونقد الشعر والكلام الخاص بالنثر في كتاب الخراج لقدامة، وعرف الكتب التي تتصل بعض مادتها بالنقد الأدبي ككتب الجاحظ والمبرد وابن قتيبة وابن المعتز"[١].

ولكنه مع ذلك كان كثير التشكك بقدراته النقدية مما جعله لا يجرؤ على النقد ويتهيبه ذلك أن "الكلام على الكلام صعب... لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف. فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعضه"[٢].

وإذا كان التوحيدي يهتم بالنثر أكثر من اهتمامه بالشعر فإنه يهتم بالشعر اهتمام المتذوق والناقد المتتبع، ولذا فهو يعتذر عن نقد معاصريه من الشعراء حين سأله الوزير ابن سعدان أن يتحدث عنهم قائلا: " لست من الشعر والشعراء في شيء، وأكره أن أخطو على دحض، وأحتسي غير محض"[٣]، ولكن الوزير يدرك ما في قول التوحيدي من تواضع وهرب من السؤال فيقول

---

[١] عباس. إحسان(تاريخ النقد الأدبي عند العرب)، (ص/٢٢٨).

[٢] (الإمتاع)، (٢/١٣١).

[٣] المصدر السابق، (١/١٣٤).

له: "دَعْ هذا القول، فما خضنا في شيء إلى هذا الوقت إلاّ على غاية ما كان في النفس ونهاية ما أفاد من الأنس"[١]، إلا أننا على الرغم من تواضع التوحيدي نجده في مكان آخر يذكر أنه سيخصص رسالة كاملة للكلام على الكلام[٢]، ولا نعلم إن كان قد فعل ذلك أو لم يفعل، إلا أنه لم تصلنا هذه الرسالة فيما وصلنا من كتبه حتى الآن. إذا تتبعنا محاولات التوحيدي في النقد التطبيقي وجدنا أنها لا تتعدى الأحكام السريعة المجملة والشاملة، إذ قلما يورد التوحيدي شعراً يعقبه بنقد جمالي كما فعل مع أبي محمد اليزيدي، فقد أورد له الأبيات التالية:

وآنسني حتى أنِسْتُ بقربه   فلما رأى أُنسي به باعد القُرْبا
ونوّلني نيلاً فلما قبلته   جفاني كأني نِلْت ما نلْت غصبَا
ورغّبني في فضله فالتمسته   فصار التماسي فضلَه عنده ذنبَا

ثم علق عليها بقوله: "هذا من جيد الكلام وشريفه، فإذا نظرت إلى طابعه وسمته وجدته منقطع القرين، محمي الحريم: لا يستأذن على القلب، ولا يحتجب عنه العقل، ولا يستطيل معه النَّفَس، يعالق الروح معالقة، ويعانق السرور معانقة"[٣]، وماعدا ذلك فإننا نجد أحكامه عامة وغير مشفوعة بالشواهد، من ذلك قوله: "أما السَّلاَميّ فهو حلو الكلام، متّسق النظام كأنّما يبَسِم عن ثغر الغمام، خفيّ السرقة، لطيفُ الأخذ، واسع المذهب، لطيف

---

[١] المصدر السابق.

[٢] (المقابسات)، مقابسة/٦٠ (ص/٢٤٠).

[٣] (البصائر والذخائر) (١/١٠٥).

المَغارس، جميلُ الملابس؛ لكلامِه لَيْطَةٌ[1] بالقلب، وعبثٌ بالرُّوح وبَـرْدٌ علـى الكبِد.

وأمّا الحاتميُّ فغليظ اللّفظ، كثير العُقَد، يحبُّ أنْ يكونَ بدوياً قُحّاً، وهـو لم يَتِمَّ حَضَرّيا، غزيرُ المحفوظ، جامعٌ بين النظم والنثر على تشـابهٍ بينـهما في الجفوة وقلّة السَّلاسة، والبعدِ من المَسْلوك، بادي العورة فيما يقول، لكأنما يُـبرِز ما يُخْفِي ويكدِّر ما يُصفي، له سَكْرة في القول إذا أفاق منها خُمِـر[2]، وإذا خُمِر سَدِر[3]، يتطاول مشاخصاً، فيتضاءل متقاعِساً؛ إذا صدق فهو مَـهين، وإذا كَذَب فهو مَشين.

وأما ابن جَلَبات فمجنون الشِّعر، متفاوت اللّفظ، قليل البديـع، واسـع الحيلة كثير الزَّوَف[4] قصير الرِّشاء[5]، كثير الغُثاء، غره نَفَاقُه، ونَفَّقَهُ نِفَاقُـه"[6]. وواضح أن هذه الأحكام مجملة وعامة، وإنْ كان ذلك لا يعني أن التوحيدي قد أطلقها بشكل مرتجل، فليس من المعقول أن يصدر هذه الأحكام على هذا العدد من الشعراء بشكل فوري نتيجة طلب مباغت من الوزير ابن سعدان، ومن غـير

---

(١) لَيْطَة: أي التصاق وتعلق.

(٢) أي أصيب بالخمار وهو ألم في الرأس وصداع يعقبان السكر. والكلام هنـا علـى طريـق الاستعارة.

(٣) سَدِر: تحير.

(٤) الزوَّق: ما يحسن به الشيء ويزيّن، جمع زاووق.

(٥) الرشاء: الحبل الذي يستقى به، والمراد هنا قصر باعه في الشعر وقصوره عن الإطالة.

(٦) (الإمتاع)، (١/١٣٤).

أن يكون قد قرأ شعر هؤلاء، أو بعضه في وقت سابق، ودرسه دراسة متذوقة جعلته يحتفظ من كل واحد من أولئك الشعراء بانطباع خاص، وتصور قائم في ذاته استمده من ميزات كل شاعر منهم.

ولأن التوحيدي لا يريد الخوض في الكلام على الكلام فإنّه يتهرب من الخوض في الصّراع النقدي الذي دار في عصره حول أبي تمام والبحتري. فقد سأله الوزير ابن سعدان عن رأيه في أبي تمام والبحتري فما كان من التوحيدي إلا أنْ تهرب من ذلك قائلاً: "إنّ هذا البابُ مُخْتَلَفٌ فيه، ولا سبيل إلى رَفْعه، وقد سَبَقَ هذا من الناس في الفَرَزْدَق وجَرير، ومِنْ قبْلِهما في زُهَيْر والنابغة، حتَّى تكلمَ على ذلك الصدرُ الأول، مع علوّ مَراتِبهمْ في الدِّين والعَقْلِ والبَيان"[1].

ولسنا ندري هل يُعرّض التوحيدي بالصدر الأول لأنهم خاضوا في مثل تلك القضايا وهم على ما هم عليه من الدين والعقل والأدب، أو أنه يريد أن يُؤيّد تهربه بأن مثل هذه القضايا لا مجال للبت فيها برأي قاطع، فهي أمور عريضة المأخذ، ولا سبيل إلى رفع الاختلاف فيها وخاصة أن الخلاف بين أنصار أبي تمام والبحتري ليس الأول، فقد اختلف الناس من قبلهم في الفرزدق وجرير، ومن قبلهم في زهير والنابغة. ومع أنّ الصدر الأول من الرجال على ما هم عليه من دين وعقل وأدب قد تحدثوا في ذلك فإنّ رأياً قاطعاً لم يُتوصل إليه، ولم يتوقف الخلاف، وإنْ كان يبدو أنّ هذا التفسير أقرب إلى حقيقة ما أراده التوحيدي في رده على الوزير.

---

[1] (الإمتاع) (١٨٦/٣).

على أن هذه الأحكام النقدية التطبيقية لم تقتصر على الشعر بل جاوزتها إلى النثر، وإن كانت لم تخرج عن طبيعتها من حيث الشمولية. من ذلك ما قاله في ابن عبَّاد: "إنّ الرَّجلَ كثيرُ المحفوظ حاضر الجواب، فصيح اللسان؛ قد نَتَف من كل أدب خفيفٍ أشياء، وأخَذَ من كلّ فنّ أطرافا، والغالب عليه كلام المتكلّمين المعتزلة وكتابته مهجَّنة بطرائقهم... وهو حَسَن القيام بالعَروض والقوافي؛ ويقول الشِّعر وليس بذاك؛ وفي بديهته غزارة، وأما رويَّته فخوّاره"[1]، وفي ذي الكفايتين ولد ابن العميد يقول: "ولقد تشبّه بالجاحظ فافتضح في مكاتبته لإخوانه، ومَجانَتِه في كلامه ومسائِله لمعلّمه التي دلّتنا على سرقته وغارته وسوء تأتّيه، في تستُّره وتغطِّيه؛ ومن شاء حَمَّقَ نفسه؛ وكان مع هذا أشدّ الناس ادّعاء لكل غريبه، وأبعَدَ الناس من كلّ قريبة؛ وهو نَزْر المعاني شديد الكَلَف باللّفظ"[2]. وعن أبي اسحاق الصابي يقول: "وأبو إسحاق معانيه فلسفيّة، وطِباعُه عراقيَّة وعادته محمودة؛ لا يَثِبُ ولا يَرْسُب، ولا يَكِلُّ ولا يَكْهُمُ[3] ولا يَلتفت وهو متوجِّه، ولا يتوجَّه وهو ملتفِت"[4].

ولم تقتصر آراء التوحيدي النقدية على إصدار الأحكام فقط بل تعدها إلى جمع آراء الآخرين النقدية في أساليب معاصريه وغيرهم. من ذلك قوله: "سألت ابنَ عبيد الكاتبَ عن ابن عبّاد في كتابته فقال: يرتفع عن المتعلّمين فيها بدرجة

---

(١) (الإمتاع) (١/٥٤).

(٢) (الإمتاع) (١/٦٦).

(٣) يَكْهُمُ: يضعف.

(٤) (الإمتاع) (١/٦٧).

أو بدرجتين. وقال عليّ بن القاسم: هو مجنون الكلام، تارةً تبدو لك منه بلاغةُ قُسّ وتارة يلقاك بعيّ باقل؛ تحريف كثير في المعاني وإحالة في الوضع، وغلطٌ في السَّجْع وشُرُود عن الطبع. وقال ابن المزربان: هو كثير السرقة، سيّء الإنفاق، رديءُ القلب والعكس، فَرُوْقَةٌ[1] في إيراده، هزيمتُه قبل هُجومِهِ. وإحجامُه أظهَرُ من إقدامِه. وقال الصابي: هو مجتهِد غيرُ موفَّق، وفاضل غيرُ منطَّق، ولو خَطا كان أسرع له، كما أنه لمّا عدَا كان أبطأ عليه؛ وطباع الجبليّ مخالِف لطباع العراقيّ، يثب مقارِباً فيقع بعيداً، ويتطاول صاعداً فيَتقاعسُ قعيداً"[2]، وواضح أن هذه الآراء ــ وغيرها كثير ــ التي يوردها التوحيدي وتعيب أسلوبي ابن عباد وابن العميد إنما كانت بسبب موقفهما منه وحقده عليهما ورغبته في ثلبهما، وهذا ما دفعه إلى وضع كتاب يعدد فيه مثالبهما سماه مثالب الوزيرين.

إن إعجاب التوحيدي بأسلوب الجاحظ جعله يتتبع هذا الأسلوب ويتخذه قدوة حتى استطاع أن يتفوّق عليه، لذا لا عجب أن نراه يهتم بوصف أسلوب الجاحظ وإن كان ينقل ذلك عن ثابت بن قرة: الذي يقول عن الجاحظ: "وأبو عثمان الجاحظ فإنّك لا تجدُ مثلَه، وإنْ رأيتَ ما رأيتَ رجلاً أسبقَ في ميدانِ البيان منه، ولا أبعدَ شوطاً ولا أمدّ نفساً ولا أقوى منه، إذا جاء بيانه خجل وجه البليغ المشهور، وكلّ لسان المُسْحَنْفِر[3] الصَّبور، وانتفخ سحر العارم الجسور، ومتى رأيت ديباجة كلامه رأيت حوكاً كثيرَ الوشي قليل الصنعة، بعيد

---

[1] من الفرق وهو الفزع.

[2] (الإمتاع) (٦١/١).

[3] اسحنفر الخطيب في خطبته جدَّ فيها واتسع، انظر القاموس.

التكليف، حلو المجنى، مليح العطل، له سلاسة كسلاسة الماء ورقة كرقة الهواء، وحلاوة كحلاوة الناطل، وعزة كعزة كليب وائل، فسبحان من سخَّر له البيان وعلّمه، وسلّم في يده قصب الرهان، وقدمه مع الاتساع العجيب والاستعارة الصائبة، والكتابة الثابتة والتصريح المغني، والتعريض المبني، والمعنى الجيد واللفظ المفخم والطلاوة الظاهرة، والحلاوة الحاضرة، إن جَدَّ لم يُسبق، وإن هزل لم يُلحق، وإنْ قال لم يُعارض، وإنْ سكت لم يعرض له"[1].

[1] (البصائر والذخائر) (١/٢٣١).

خاتمـــــــــة

من خلال ما تقدم رأينا أن علاقات الإنسان مع الواقع تختلف من إنسان إلى آخر، ولمّا كانت كذلك فهي متنوعة تنوع الواقع الموضوعي نفسه، والعلاقات الجمالية ليست إلاّ شكلاً من أشكال علاقة الإنسان مع الواقع تهدف إلى تحسين علاقة الإنسان به وصولاً إلى تحقيق مفهوم خلافته في الأرض.

ومن هنا فإن الحديث عن علم الجمال يعني أيضاً الحديث عن العلاقات الإنسانية الجمالية مع الواقع، ولذا نجد أنّ دراسة مفهوم الجمال في مجتمع ما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بدراسة التطور الاجتماعي التاريخي لذلك المجتمع، هذا التطور الذي يرتبط بتاريخ الثقافة وبالتاريخ الوطني وبالتقاليد والعادات والنظم الأخلاقية لذلك المجتمع.

إن التطور التاريخي للمجتمع العربي قبل الإسلام وبعده أدى إلى تطور الأسس الجمالية للحياة في الجاهلية. وقد أدى هذا التطور إلى ظهور الأسس الجمالية في عصر التوحيدي والتي كان لها أثر هام في صياغة الرؤيا الجمالية الخاصة به.

لقد عاش التوحيدي في عصر متفكك سياسياً، كثرت فيه الحروب والفتن والصراعات على السلطة، ولكنه مع ذلك كان يمثل قمة التطور الحضاري والفكري للحضارة العربية الإسلامية، فقد أدى الاختلاط بين العرب وأبناء الأمم الأخرى بعد ظهور الإسلام إلى امتزاج ثقافة العرب بثقافات تلك الأمم في عملية انتقاء خضعت للعقيدة الإسلامية في الغالب، وساعد على ذلك حركة

الترجمة التي نشطت في ذلك العصر. إن هذا الامتزاج في الدماء وفي الثقافات أدّى إلى خلق ظروف حضارية، علمية وثقافية واجتماعية ودينية جديدة.وهذا ما طور الأسس والعلاقات الجمالية للحياة، وأدى إلى ظهور مفاهيم جمالية جديدة، كانت رؤيا التوحيدي الجمالية إحدى أبرز اتجاهاتها في ذلك العصر.

وقد اشتملت الرّؤيا الجمالية عند التوحيدي على قضايا علم الجمال الأساسية، وإن كانت هذه الرّؤيا قد اهتمت بالأدب خاصة. وبذلك يكون التوحيدي قد قدم لنا منذ القرن الرابع الهجري رؤيا جمالية متكاملة يمكننا اعتبارها أساساً لمفهوم جمال عربي معاصر.

ونستطيع عرض هذه الرؤيا في عدة نقاط هي:

١ ـ انطلق التوحيدي في مواقفه الجمالية من نظرية في المعرفة تتخذ من النفس الإنسانية منطلقاً لها، فمعرفة الإنسان للعالم تبدأ من معرفة الإنسان نفسه، فالإنسان إذا عرف نفسه عرف العالم، وإذا عرف العالم عرف الله موجد الموجودات. ولذا فقد وجب على الإنسان أن يسمو بنفسه، ويغلب النفس العاقلة على الجسد لأن النفس مصدر كل فضيلة، أما الجسد فهو مصدر والرذيلة، وإن كان ذلك لا يعني إهمال الجسد مطلقاً.

٢ ـ ومن خلال نظرية هذه المعرفة انطلق التوحيدي في فهم طبيعة الجمال، فالجمال لديه نوعان: جمال مطلق، لا يُدرك إلا بالعقل، وهو ثابت لا يتغير، وجمال مادي نسبي يُدرك بمساعدة الحواس وهو موجود في العالم المادي.

ومفهوم الجمال عند التوحيدي مرتبط بمفهوم النافع، لا يخرج عن ذلك الجمال المطلق الذي تهدف معرفته في رأيه إلى تحقيق التوافق والانسجام الداخليين والتوازن النفسي لدى الإنسان، مما يساعده في طريق سعيه نحو الكمال في معرفة الذات الأولى.

٣ ــ ويتوقف الإبداع الجمالي عند التوحيدي على الإنسان، فالإبداع عمل إنساني بحت يعتمد على العقل والحواس ويهدف إلى إبراز الصور مُقلّداً فيها الطبيعة بمساعدة النفس الإنسانية، وإن كان هذا الإبداع لا يستطيع أن يقترب في كمال موضوعاته من كمال موضوعات الطبيعة التي يقلدها.

ولا يهمل التوحيدي أثر الإلهام في الإبداع، ولكنه مع اعترافه بوجود الموهبة الفنية التي تُخلَق مع الإنسان، وتجعله أكثر استعداداً من غيره للانفعال والفعل، فإنه يرى أن الإلهام لا قيمة له إلا إذا اقترن بالخبرة والممارسة، فالعلاقة بين الإلهام والعمل والخبرة علاقة جدلية يُغني فيها كل طرف منهما الآخر. من هنا يقدم التوحيدي الإبداع الصادر عن الرَّوية والفكر على الإبداع الصادر عن الإلهام فقط، فالثاني أقرب إلى الانفعال والعاطفة، ويصدر عن خبرة فردية وإحساس متوهج يخاطب النفوس لا العقول، ويبحث عن الإمتاع لا الفائدة أما الأول فهو أقرب إلى الحكمة الإنسانية، ويبحث عن الفائدة لا الإمتاع أولاً وعن الإثنين ثانياً.

٤ ــ ويقسم التوحيدي التذوق الجمالي على مرحلتين هما: الانفعال الجمالي والإدراك الجمالي. ويرى أن الإدراك يعتمد على العقل. ويتطلب وعياً جمالياً تاريخياً، وإحساساً راقياً وثقافة واسعة قد لا تتوفر لكثير من الناس، وإن

توفرت فهي نسبية متفاوتة بين إنسان وآخر، ومهما يكن فإن إدراك الجمال المطلق يكون عن طريق العقل فقط، وهو إدراك مطلق لأن العقل واحد موصول بالعلة الأولى، أما إدراك الجمال المادي فنسبي، يعتمد على الحواس التي تختلف شدتها من إنسان إلى آخر. أما الانفعال فيعتمد على الحس الذي يغلب على الناس، وهو نسبي يعود إلى طبيعة الإنسان ومزاجه، ولذا كانت أنواع الانفعالات متنوعة، كما أن مظاهرها ودرجاتها مختلفة من إنسان إلى آخر، أما أسباب الانفعال فتعود في رأي التوحيدي إلى قدرة النفس على التذكر، والتذكر معوق بحجب الحواس.

٥ ــ يرى التوحيدي أنّ الصورة تُوحِّد بين أنواع الموجودات، فيقسمها على أنواع بحسب الموجودات، وأبرز هذه الأنواع الصّورة الإلهية وشقيقتها العقلية، والصورة اللفظية. والصورة الإلهية يصعب إدراكها من غير تأييد الله، وهي تقف خلف التجريد في الفن الإسلامي، أما الصورة اللفظية فتُسمَعُ بالأذن، وتتوقف في فهمها على القائل وعلى السامع. ولعل أبرز ما يمثل الصورة الإلهية فنياً عند التوحيدي الزخرفة والخط الخط العربي، ولا سيّما إذا عرفنا ما للحروف العربية من رموز دينية وقيم عددية. وهذا ما جعل التوحيدي يهتم بالخط وبأداته القلم، فيحدد شروطاً يجب أن تتوفر في كل منهما ليكون الخط فناً جميلاً. أما الصورة اللفظية فيمثلها الغناء والأدب.

٦ ــ وقد كان الغناء واسع الانتشار في عصر التوحيدي وفي بغداد خاصة، وكان التوحيدي يرى في الغناء فضائل متعددة أهمها أنه يبعث على

تطهير النفس، فالنفس محجوبة بحجب الحس، والغناء يعمل على كشف تلك الحجب وإطلاق حرية النفس لتحن إلى عالمها الحق، أما العالم المادي فهي غريبة فيه، وهذا ما جعل التوحيدي يرفض أنواع الموسيقا والغناء التي تثير الشهوات القبيحة، وتعين النفس البهيميّة على النفس العاقلة.

٧ ـــ ويبدأ التوحيدي كلامه على الأدب بالحديث عن اللغة أداة الأدب، فيرى أنها ذات منشأ اجتماعي، وأنها ترددات صوتية تعبر عن مسميات للأشياء مصطلح عليها لتسهيل التواصل بين الناس، أما الألفاظ المختلفة التي تدل على المعنى نفسه فهي ما أخذه الأدباء واستعملوه في أدبهم بعد أن لم يستحسنوا إعادة اللفظة لترديد المعنى الواحد. ويرى التوحيدي أن الحروف لا دخل للأديب في إيجادها، وإنما يظهر أثر الفن والصناعة في تركيب الكلام بعضه مع بعض.

٨ ـــ ويتناول التوحيدي بعد ذلك قضية اللفظ والمعنى فلا يفرق بينهما وإن كان يفرق بين أنواع الإفهام التي تعتمد على الناطق والسامع، ولكن إذا كان لابد من تقديم واحد منهما على الآخر فإن التوحيدي يقدم المعنى، ذلك أنه أقرب إلى العقل، أما اللفظ فأقرب إلى الحس، والعقل ثابت لا يتغير أما الحس فمضطرب متغير.

٩ ـــ ولأنه يقدم المعنى على اللفظ إذا اقتضى الأمر التقديم فإن التوحيدي يعلي من شأن الصدق في الأدب، ويعتبر أن البلاغة هي الصدق في المعنى، على أن الصدق الذي يتحدث عنه هنا هو الصدق الفلسفي الذي يهدف إلى خدمة الإنسان في حياته، فليس هناك صدق أو كذب مطلق، وإنما هما بعد الحقيقة

الأولى وقف على الإضافة. ومن هنا يأتي تقديم التوحيدي للأدب الفاضل الذي يثير في النفس المشاعر الفاضلة على الأدب الذي يهدف منه التكسب، ويعمل على إثارة الأحقاد والضغائن والشهوات الرذيلة.

١٠ ــ ويتعرض التوحيدي لمسألتي النثر والنظم، فيرى أنهما نوعان للكلام، وأنه لا يوجد فرق في القيمة الفنية بينهما، فالمعول عليه فيهما هو استخدام اللغة استخداما جماليا فنيا يؤدي الغاية الفاضلة المنشودة منه.

١١ ــ ويرى التوحيدي أن العمل الأدبي الذي يصدر عن الموهبة والخبرة أكمل وأجمل من العمل الأدبي الذي يصدر عن طرف واحد منهما ، أما العمل الذي يصدر عن العلم فقط فغالبا ما يكون من غير قيمة فنية كبيرة، فالعلم بالأدب لا يمكن صاحبه من أن يكون فنانا، فصاحب العلم وإن كان مالكا لصناعته ماهرا فيها لا يستطيع مجاراة صاحب الموهبة الفنية.

١٢ ــ أما القضية الجمالية الأخيرة التي رأيناها عند التوحيدي فهي قضية البلاغة والشروط الجمالية للفن الأدبي. فالتوحيدي ينبه على صعوبة العمل الأدبي، ويشير إلى عدم استجابته لكل إنسان، و يطالب الأديب بألا يكون مغرورا كثير الثقة بنفسه، ثم ينتقل إلى البلاغة فيرى أنها لا تتحقق بتحقق الإفهام، وإنما يجب أن تتعدى الإفهام إلى الإطراب والتأثير في المتلقي.

والبلاغة في رأيه لا تعني تصنعا مردودا وتقصيا لوحشي الكلام، ولا يهم البلاغة إذا ما تحققت أن لا يفهمها السامع لقصور طبعه أو بعده عن أسباب

الفضيلة، فالبلاغة لا يعرفها إلا من لهم خبرة بها ودراية بشروطها. على أن البلاغة لا تتحقق في رأي التوحيدي إلا بشرطين: الأول هو توفر الموهبة الفنية، والثاني هو العمل الدؤوب والتعلم المتواصل، وعندها يصبح من يحقق هذين الشرطين من البلغاء مثالاً يُحتذى ورائداً مبدعاً.

١٣ ــ وأخيراً رأينا محاولات متفرقة في النقد التطبيقي عند التوحيدي، على الرغم من أنه كان يتهيب النقد، ويدرك صعوبته، وإن كانت هذه المحاولات قد جاءت في الغالب من غير شواهد وأدلة على الأحكام التي يطلقها. ومهما يكن فإن الاحكام التي يطلقها التوحيدي أحكام عامة مطلقة تُقوِّم قدرات الأديب ومجموع انتاجه الأدبي تقويماً عاماً، ولعل أحكام التوحيدي تلك لم تأت إلا بعد قراءات طويلة لانتاج أولئك الذين تعرض لهم بالنقض، تلك القراءات التي كانت تفرضها عليه طبيعة مهنته الوراقة.

وبعد فإن ما تقدم في هذه الدراسة يثبت أن لدى العرب المسلمين ثروة فكرية هامة يمكن وضعها تحت مفهومنا المعاصر: علم الجمال. وإذا كانت هذه الثروة لم تكتشف في مجموعها إلى اليوم فهذا لا يعني أنها غير موجودة، وإنما العيب في الدارسين العرب المعاصرين المهتمين بالدراسات الجمالية ممن يقومون بترجمة الكتب من اللغات الأجنبية أو يؤلفون كتباً في هذا المجال مصادرها أجنبية في الغالب.

ونحن في هذا العصر بأمس الحاجة إلى علم جمال عربي معاصر يمد جذوره في ذاكرة الأمة ويؤصل ذاته في تراثها، فيكون الحاضر متصلاً بالماضي. وعندما

نبحث عن ذلك العلم في مصادر أجنبية كما يفعل المهتمون بـــالفكر الجمـــالي اليوم، فإننا لن نملك على الإطلاق علم جمال جاداً ذاتياً يمكن أن يشـــكل لنـــا مرجعية واضحة ذات أصول معرفية تاريخية تساعدنا في إعادة فـــهم الحـــاضر وتصور المستقبل.

الملحقـــــات

١ـ مصادر البحث ومراجعه

١ـ المصادر

٢ـ المراجع

٣ـ الموسوعات والدوريات والمعاجم

٢ـ الفهرس العام

مصادر البحث ومراجعه

أولاً ـ المصادر:

التوحيدي، أبو حيان ــ (الإمتاع والمؤانسة)، تحقيق:،أحمد أمين وأحمد الزين، دار الحياة ــ بيروت ــ لبنان.

ــ (المقابسات)، تحقيق: محمد توفيق حسين، بغداد ١٩٧٠.

ــ (المقابسات)، تحقيق: حسن السندوبي، الطبعة الأولى المكتبة التجارية الكبرى بمصر، القاهرة ــ ١٩٢٩.

ــ (الهوامل والشوامل)، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ــ ١٩٥١

ــ (مثالب الوزيرين)، تحقيق: د. إبراهيم الكيلاني، دار الفكر ــ دمشق ــ ١٩٦١.

ــ (الإشارات الإلهية)، تحقيق:د. عبد الرحمن بدوي، القاهرة ــ ١٩٥٠

ــ (البصائر والذخائر)، تحقيق: د.إبراهيم الكيلاني، مكتبة أطلس دمشق ــ ١٩٦٤

ــ (الصّداقة والصّديق)، تحقيق: د.إبراهيم الكيلاني، دار الفكر بدمشق ــ ١٩٦٤.

ــ (ثلاث رسائل): رسالة السقيفة ورسالة في علم الكتابة ورسالة في الحياة، تحقيق د.إبراهيم الكيلاني، منشورات المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق

ـــ ١٩٥١.
ـــ(رسالتان: رسالة الصداقة والصديـــق، ورســـالة في العلوم) مطبعة الجوانب، قسطنطينية ـــ ١٣٠١هـ.

ثانياً ـ المراجع:

إبراهيم، زكريا ـــ (أبو حيان التوحيدي)، أعلام العرب رقـــم (٣٥) الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ـــ القاهرة.
ـــ فلسفة الفن في الفكر المعاصر ـــ مكتبـــة مصـــر ـــ ١٩٦٦.
ابن خلكان (وفيات الأعيان)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميـد، مكتبة النهضة العربية المصرية، الطبعـــة الأولى المجلـد الرابع، مصر ـــ ١٩٤٨.
ابن الكلبي (كتاب الأصنام)، تحقيق أحمد زكي، القاهرة نســـخة مصورة عن طبعة دار الكتب، سنة ١٩٢٤.

— (ظهر الإسلام)، الطبعة الثالثة، مكتبة النهضة المصرية الجزء الرابع، القاهرة — ١٩٦٤.

بارتليمي، جان (بحث في علم الجمال)، ترجمة د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة — ١٩٧٠.

بروكلمان، كارل (تاريخ الشعوب الإسلامية)، ترجمة نبيه فارس ومنير البعلبكي، الطبعة الخامسة، دار العلم للملايين بيروت — ١٩٦٨.

بلا، شارل (الجاحظ)، ترجمة د.إبراهيم الكيلاني، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق — ١٩٦١.

بلاشير، ريجيس (تاريخ الأدب العربي)، ثلاثة أجزاء، ترجمة د.إبراهيم الكيلاني، دمشق.

بهنسي، عفيف — (علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن)، وزارة الإعلام، السلسة الفنية — ١٨، بغداد — ١٩٧٢.

— (جمالية الفن العربي)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت شباط — ١٩٧٩

— (تاريخ الفن والعمارة)، المطبعة الجديدة)، دمشق — ١٩٧١.

الجاحظ، عمرو بن بحر (البخلاء)، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف بمصر.

جماعة السوفييت من الأساتذة (الأسس النظرية لعلم الجمال الماركسي اللينيني) ترجمة د.فؤاد المرعي، دار الفارابي، ١٩٧٨

الحموي، ياقوت (معجم الأدباء)، تحقيق د. أحمد فريد الرفاعي، مطبوعات دار المأمون، مصر، المجلد /١٥/.

الخطيب، حسام (الأدب الأوربي، تطوره ونشأة مذاهبه)، مكتبة أطلس، دمشق ـ ١٩٧٢.

الخوارزمي (مفاتيح العلوم)، إدارة الطباعة المنيرية، مصر ١٣٢٤هـ.

الذهبي (ميزان الاعتدال في نقد الرجال)، تحقيق علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، المجلد الرابع مصر ـ ١٩٦٣.

عباس، إحسان ـ (تاريخ النقد الأدبي عند العرب)، الطبعة الأولى، دار الأمانة، بيروت ـ ١٩٧١.

ـ (أبو حيان التوحيدي)، بيروت ـ ١٩٦٣.

العسقلاني، ابن حجر (لسان الميزان)، الطبعة الثانية، المجلد السابع، بيروت ـ ١٩٧١.

مارسيه، جورج (الفن الإسلامي)، ترجمة د.عفيف بهنسي، دمشق ـ ١٩٦٨

مبارك، زكي (النثر الفني في القرن الرابع) المكتبة التجارية الكبرى بمصر، الطبعة الثانية.

محيي الدين، عبد الرزاق (أبو حيان التوحيدي)، مكتبة الخانجي، القاهرة — ١٩٤٩.

النشار، علي سامي (نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام)، دار المعارف بمصر، الطبعة السابعة، الجزء الأول، القاهرة — ١٩٧٧.

هو، غراهام (مقالة في النقد)، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق — ١٩٧٣.

وارين، أوستن، ورينيه ويلك (نظرية الأدب)، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية دمشق — ١٩٧٢.

ثالثاً ـ الموسوعات والدوريات، والمعاجم:

١ ــ (دائرة المعارف الإسلامية)، الترجمة العربية، طبعة كتاب الشعب القاهرة.

٢ ــ (القاموس المحيط).

٣ ــ (لسان العرب).

٤ ــ (مجلة عالم الفكر) الكويت، المجلد السادس، العدد الثاني، تموز ــ ١٩٧٥، بحث الدكتور حسام محيي الدين الألوسي، (نشأة الفكر الإسلامي في بواكيره الكلامية).

٥ ــ (مجلة عالم الفكر) الكويت، المجلد التاسع، العدد الثاني، تموز ــ ١٩٧٨، بحث الدكتور عبد العزيز الدسوقي، (نحو علم جمال عربي).

٦ ــ (الموسوعة الفلسفية المختصرة)، ترجمة فؤاد كامل وجلال العشري وعبد الرشيد الصّادق. سلسلة الألف كتاب رقم (٤٨١) مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ــ ١٩٦٣.

الفهرس العام